

Fiction & Cie

Pascale Casanova

Beckett l'abstracteur

Anatomie d'une révolution littéraire



Seuil

Fiction & Cie

Pascale Casanova

Beckett l'abstracteur

Anatomie d'une révolution littéraire



Seuil

COLLECTION
« *Fiction & Cie* »
DIRIGÉE PAR DENIS ROCHE

ISBN 978-2-02-106662-3
ISBN 2-02-030541-0

© ÉDITIONS DU SEUIL, AVRIL 1997

Ce document numérique a été réalisé par [Nord Compo](#)

Table des matières

[Couverture](#)

[Copyright](#)

[Table des matières](#)

[Mal vu mal lu](#)

[1 - Ars combinatoria](#)

[La politique du pire](#)

[Un art poétique](#)

[2 - Jeunesse et genèse](#)

[« Home Olga »](#)

[Topologie littéraire. Dublin, Londres, Paris](#)

[Dublin : contre les « bardolâtres »](#)

[Un Irlandais à Londres](#)

[Deux Irlandais à Paris](#)

[Usages politiques et littéraires de Dante](#)

[Le Purgatoire irlandais](#)

[« Home Olga » \(suite et fin\)](#)

[3 - Motifs philosophiques](#)

[« Ce vieux Geulincx, mort jeune »](#)

[La coïncidence des contraires](#)

[Un athéisme littéraire](#)

[« La fin », autoportrait en idiot de la famille.](#)

[Berkeley ou l'idéalisme irlandais](#)

[« Le Dépeupleur » dépeuplé](#)

[4 - L'invention de la littérature abstraite](#)

[« Méditations plastiques »](#)

[Comment parler n'ayant rien à dire](#)

[Une syntaxe de la faiblesse](#)

[La littérature du « non-mot »](#)

[Le français ou « le bon effet affaiblissant »](#)

[Ordre et beauté](#)

[Ne semblent plus que nuages passant dans le ciel Parmi les ombres
appesanties](#)

Mal vu mal lu

Beckett, tel qu'en ses photos terribles et hiératiques imposées par l'imagerie officielle, est devenu l'incarnation de la mission prophétique et sacrée que les dévots de la littérature assignent à l'écrivain. Alors on l'a rangé du côté d'une métaphysique vague, dans un curieux lieu solitaire, là où la souffrance ne laisserait place qu'à un langage presque inarticulé, informe, une sorte de cri de douleur à l'état pur, jeté tel quel sur le papier.

Comme s'il figurait à lui seul une sorte d'au-delà poétique, Beckett n'a jamais été lu que comme le messager ou l'oracle de la vérité de l'« être ». *L'Innommable*, écrit Maurice Blanchot, est « un être sans être qui ne peut ni vivre ni mourir, ni cesser ni commencer, le lieu vide où parle le désœuvrement d'une parole vide¹ ». Cette mise en scène du tragique poétique, qui n'est qu'une des innombrables formes de l'annexion de la littérature par les philosophes, réduit le poète à la fonction passive et archaïque de médiateur inspiré, chargé du « dévoilement de l'être ». (« Ah les vieilles questions, les vieilles réponses, il n'y a que ça ! » dit Beckett qui, au moins dans l'ironie, surpasse ses glossateurs...) Qu'importe que le jargon de l'« authenticité » lui fût étranger, il fallait bien que l'obscurité et l'étrangeté de ses textes puissent être ramenées à la seule profondeur légitime. Dès les années 50, le discours blanchotien est devenu le seul commentaire autorisé, contribuant ainsi à « fabriquer » un Beckett sur mesure, héros de la critique « pure ». Sans histoire, sans passé, sans héritage et sans projet, Beckett a disparu sous les oripeaux de la canonisation poétique.

Cette imagerie héroïque a été l'un des plus sûrs moyens d'occulter la spécificité de la forme littéraire, de refuser à Beckett tout souci esthétique, la recherche formelle se trouvant par là réduite à un artifice indigne de la quête de l'« authenticité ». Ainsi, Blanchot, à propos de *L'Innommable*, parle d'un livre « sans tricherie, sans subterfuge [...] [où] les sentiments esthétiques ne sont plus

de mise² ». L'obscurité (apparente) des textes a servi les desseins obscurantistes de la critique selon Blanchot.

Or, cette glaciation herméneutique a non seulement caché, mais inversé le sens du projet littéraire de Beckett : il a été célébré et consacré au nom même d'une idée de la poésie contre laquelle il a lutté toute sa vie. La révolution formelle à laquelle il a travaillé l'a conduit à dénoncer comme « conventions périmées » tous les présupposés qui fondent le réalisme et la croyance dans la « vérité » littéraire et surtout le pathos de l'« être » au nom duquel il deviendra pourtant l'un des écrivains les plus célébrés et les plus consacrés du siècle. Faut-il imaginer que son œuvre était si attentatoire à l'idée même de poésie qu'elle ne pouvait qu'être dissoute dans la grande machine à normaliser la littérature ?

Contraint d'écrire après Joyce et, pour ne pas l'imiter, au-delà de lui, Beckett s'engage sur la voie d'une autre modernité formelle. L'abstraction littéraire qu'il invente, au prix de l'immense travail de toute une vie, pour mettre la littérature à la hauteur de toutes les grandes révolutions artistiques du siècle – et en particulier de l'abstraction picturale – va reposer sur une combinatoire littéraire inédite. L'art de la logique va être mis au service de l'« abstractivation », mouvement propre à chaque texte et qui va des mots au retrait du sens, c'est-à-dire du sens à la mise à mort de la représentation réaliste. Pour rompre avec la signification et le référent, inhérents au langage, Beckett ne travaille pas sur la matérialité sonore du mot ; il est conduit à mettre en cause, les unes après les autres, toutes les conditions de possibilité ordinaires de la littérature, le sujet, la mémoire, l'imagination, la narration, les personnages, la psychologie, l'espace et le temps... sur lesquels repose, sans même que nous le sachions, tout l'édifice historique de la littérature, pour parvenir à l'effacement progressif de ses images dans « la pénombre et le vide ».

Beckett est sans doute l'un des écrivains contemporains – avec Joyce – qui a suscité le plus de commentaires et d'analyses, phénomène redoublé dans son cas par le bilinguisme qui a entraîné la constitution d'une double tradition critique, en anglais et en français³ : tout ou presque a donc déjà été dit sur lui. Mais il suffit de renverser la perspective critique et d'étendre à la littérature le principe de l'« enquête historique », que Spinoza proposait afin de rendre leur sens aux textes sacrés, pour découvrir de multiples traces de l'intention formaliste de son projet, traces inaperçues jusque-là puisqu'elles n'entraient pas dans le système d'explication par le miracle. Il s'agit donc de se livrer à une sorte d'enquête minutieuse – revendiquant son appartenance à la généalogie sherlock-holmesienne ! – et de se mettre à la recherche de petits indices qui, pris

à l'état isolé, peuvent paraître insignifiants et même surinterprétés mais qui, rapprochés, parviennent à dessiner une extraordinaire cohérence. Ces indices éclairent l'œuvre en donnant à voir les principes de sa genèse ; mieux, ils font comprendre les problèmes que Beckett s'est posés, c'est-à-dire l'ensemble des possibilités littéraires avec lesquelles il a dû jouer pour « inventer » sa propre solution. Il va travailler pendant trente ans à faire entrer la littérature dans la modernité, à élaborer une réponse esthétique à ses questions intimes qui sont aussi des interrogations littéraires : celle de l'échec, du ratage et du « pire ».

L'« enquête historique » permettra ainsi de découvrir que le projet qui préside à l'écriture de Beckett n'est pas, comme veut le faire croire la critique officielle, de l'ordre de l'étrangeté radicale, météorite tombée brutalement et comme par miracle du ciel de la littérature, sans précédents, sans référents ni descendants. Sa grandeur, au contraire – et cette dimension de son œuvre a toujours été ignorée –, réside dans son affrontement à l'ensemble des questions et des débats esthétiques qui lui étaient contemporains. Loin d'être figé dans l'emphase consubstantielle à la rhétorique de l'Être, Beckett est préoccupé, plus que tout autre, de modernité esthétique ; il se situe délibérément, dès l'après-guerre, par rapport à toute l'avant-garde littéraire et picturale qu'il côtoie à Paris, et pas du tout par rapport à l'existentialisme ou au théâtre de l'absurde dont les pré-supposés lui sont étrangers.

Mais pour pousser plus avant l'exégèse de l'intention même de Beckett, et comprendre pourquoi il fait un effort aussi gigantesque d'arrachement aux pré-supposés les plus ordinaires de la littérature, il faut aussi connaître l'impasse désespérée dans laquelle il était enfermé et dont il ne pouvait sortir que par l'abstraction. Autrement dit, il faut remonter plus avant dans son histoire et celle de son espace littéraire initial : l'Irlande. Son projet est inséparable de l'itinéraire, en apparence le plus contingent et le plus externe, qui le mène de Dublin à Paris.

De livre en livre, cette recherche s'est faite de plus en plus systématique, comme si Beckett découvrait peu à peu les contraintes et les formes stylistiques nécessaires à la cohérence de son projet. Au terme, ce sera *Cap au pire*, qui radicalise et pousse à l'extrême la combinatoire formelle par où s'accomplit l'une des plus grandes révolutions littéraires du siècle restée pourtant inaperçue.

¹ Maurice Blanchot, « Où maintenant ? Qui maintenant ? », *NRF*, 1^{er} octobre 1953, repris in *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 312.

² *Ibid.*

³ En 1970, on dénombrait déjà soixante livres et plus de cinq mille articles entièrement consacrés à l'œuvre de Beckett, en langue anglaise dans leur très grande majorité. Les publications spécialisées sont de plus en plus nombreuses, et l'on peut désormais consulter *The Journal of Beckett Studies* (éd. par S.E. Gontarsky, Londres, John Calder) et la revue bilingue (anglais-français) *Samuel Beckett Today/aujourd'hui* (éd. par Marius Bruning et Sjef Houpermans, Amsterdam, Rodopi), qui recensent toutes les publications critiques et beckettiennes.

Ars combinatoria

Depuis ses premières publications dans les années 50, les préjugés critiques sont venus, comme en une sorte de double aveugle, parasiter chaque texte de Beckett et ont eu d'immenses conséquences théoriques¹. On ne compte plus les commentaires sur l'écriture beckettienne comme témoin de l'« indicible », de l'« essentiel » et même – comble du contresens – de l'« inarticulé ». Le refus du caractère formel de cette entreprise littéraire et la croyance dans une sorte de passivité inspirée de l'écrivain a eu pour conséquence, par exemple, l'apparition d'un consensus critique autour de la notion de « confusion² ». « La critique, écrit par exemple Bruno Clément, pour résumer les diverses prises de position herméneutiques sur ce sujet, s'accorde à voir dans la raréfaction, et parfois la disparition, des signes de l'organisation formelle (parties, chapitres, paragraphes, et même phrases) la marque effective d'un désordre essentiel qui aurait atteint l'œuvre, la privant ainsi de toute caractéristique réellement technique. »

Or, c'est peut-être avec *Cap au pire*, l'un des derniers textes de Beckett, que peut apparaître le mieux la distance entre l'interprétation commune (issue du présupposé blanchotien) qui confère à ce texte – comme à tous les autres – un désordre tenu pour inhérent à l'expression ultime d'une souffrance existentielle et celle qu'impose une analyse systématique.

« Encore. Dire encore. Soit dit encore. Tant mal que pis encore. Jusqu'à plus mèche encore. Soit dit plus mèche encore. Dire pour soit dit. Mal dit. Dire désormais pour soit mal dit. Dire un corps. Où nul. Nul esprit. Ça au moins³. »

Les premières lignes du texte sont peut-être plus étranges dans la version anglaise parce que la langue y semble plus « raccourcie » encore : « *On. Say on. Be said on. Somehow on. Till nohow on. Said nohow on. Say for be said. Missaid. From now say for be missaid. Say a body. Where none. No mind. Where none. That at least⁴...* »

La première lecture de *Cap au pire* donne, c'est vrai, l'impression d'un discours qui s'éteint dans une sorte d'inarticulation parataxique.

Apparemment, jamais Beckett n'avait été aussi loin dans l'hermétisme et l'obscurité littérale. Mais la puissance du parti pris critique empêche de voir et de comprendre le projet même de Beckett tel qu'il se déploie dans ce texte. A condition d'accepter de renverser le préjugé de non-sens et de confusion associé à l'écriture beckettienne, on peut en faire apparaître, à l'inverse, les règles rigoureuses de composition et d'organisation. *Cap au pire* est un sommet de l'art de la combinatoire beckettienne, prodigieusement maîtrisée et concertée, aboutissement magistral de l'œuvre tout entière et pourtant totalement méconnu comme tel.

Soit le pire, posé dans le titre comme but à atteindre, comme projet déclaré, et qu'il faut entendre non pas comme évocation approximative et aléatoire de l'œuvre, mais bien comme algorithme, formule génératrice à partir de laquelle Beckett a produit le texte qui suit. Le titre anglais *Worstward Ho* (littéralement « En route vers le pire ») joue sur l'expression *Westward ho* (en route vers l'Ouest) et, par cette ironie migratoire, signale à la fois le mouvement et la direction. Le pire est ce vers quoi il faudra tendre désormais, la fin visée mais non encore atteinte. En témoigne encore le premier mot du texte dans sa version anglaise, le *on* qui exprime la continuation, l'effort, le mouvement, une sorte de « en avant » résolu. Beckett pose d'emblée le problème avec une rigueur quasi mathématique : comment dire le pire, et comment travailler sans relâche à empirer le pire ? Si, par définition, « dit est mal dit » quoi qu'on dise, comment, stylistiquement, rendre l'idée du pire et le dire toujours plus mal ? Comment tenir le pari incroyable d'un « mieux » qui serait la réussite du dit du pire ? A cette question du comment (*how*), Beckett répond dans le premier paragraphe en reprenant deux des modalités que permet l'anglais à travers ses variations sur l'adverbe de manière *how* : on arrivera au pire en partant de *somehow* pour aller jusqu'à *nohow*. « *On. Say on. Be said on. Somehow on. Till nohow on. Said nohow on.* » La traduction d'Edith Fournier donne « tant mal que pis » pour « *somehow* » et « plus mèche » pour « *nohow* ». Littéralement, *somehow*

signifie : d'une manière ou d'une autre, tant bien que mal, avec les moyens du bord ou même « y a moyen » (de moyenner) ; par opposition, *nohow* marque l'impossibilité, l'impasse, rien à faire, « plus moyen ». On peut donc proposer une transcription littérale de ces premières lignes : « En avant. Continuer à dire. Soit continué à dire. Tant bien que mal en avant. Jusqu'à plus moyen d'avancer. Soit dit plus moyen d'avancer. »

Beckett énonce là les deux seules modalités qu'il utilisera dans le texte pour atteindre le pire et définit en même temps la forme minimale dans laquelle il s'est *engagé* à le dire : le *somehow* ne peut se dire qu'à partir d'une syntaxe limitée à l'essentiel, d'une ponctuation unique, d'un vocabulaire restreint et réduit aux mots du pire. C'est comme s'il donnait en même temps le mot et la chose, tentative ultime et extrême pour faire enfin coïncider ce qu'on dit et comment on le dit. On écrira donc le pire dans l'exact écart entre ces deux mots : on l'écrira autant et aussi longtemps qu'on pourra, tant bien que mal, jusqu'à ne plus pouvoir. En les posant d'emblée comme des modes d'écriture, il fait de *somehow* (tant bien que mal) et de *nohow* (pas moyen) des choses, il les substantive, les représente comme deux points sur une ligne, donnés comme un début et une fin entre lesquels s'écrira le livre.

On voit mieux, plus loin dans le texte, les termes dans lesquels Beckett s'est posé le problème : le mot *blank*, qui apparaît là pour la première fois (p. 40 ; traduit par « hiatus » et qui signifie aussi « écart »), marque cette distance qui reste à parcourir encore pour atteindre ce *nohow* tant désiré comme fin (dans tous les sens) du texte : « Ecart pour pas moyen d'avancer. Grand comment ? Ecart grand comment pour tant bien que mal en avant ? Encore tant bien que mal en avant. Tout disparu quand plus moyen d'avancer. Temps disparu quand plus moyen d'avancer⁵ » (p. 40). C'est-à-dire, au point final *nohow*, tout – ou presque – devra avoir disparu, y compris et d'abord le temps : ce qui est dit tant bien que mal, cahin-caha, tout au long du texte, est encore de l'ordre du possible, c'est-à-dire de l'ordre du temps ; quand on peut encore agir, c'est qu'un futur, même immédiat, est encore envisageable. Le point *nohow*, à l'inverse, posant qu'il n'y a plus rien à faire, n'est pas dans le temps, c'est le point ultime du pire. Les mots aussi à ce point auront disparu : « Essayer mieux plus mal un écarquillement différent selon qu'avec mots ou sans. Selon que tant bien que mal ou plus moyen » (p. 50). Dans le même sens, les verbes du texte sont employés principalement à l'infinitif et au participe passé, hors de la mobilité des « temps » verbaux.

Cap au pire est peut-être un art poétique ultime, paradoxal, aporétique : essayer tout, encore, aller de l'avant, avec les moyens du bord, jusqu'à ce qu'on ne puisse plus, jusqu'à ce *nohow* qui sonne comme une étrange victoire à la toute fin du texte où est repris, *mot pour mot*, le programme annoncé dans l'équation initiale : « *Nohow less. Nohow worse. Nohow naught. Nohow on. Said nohow on*⁶. » (« Plus moyen moins. Plus moyen pire. Plus moyen rien. Plus moyen d'avancer. Soit dit plus moyen d'avancer » ; p. 62.)

Une fois ces deux modalités posées comme formule génératrice du texte, Beckett édicte la première des nombreuses règles du jeu qui vont ponctuer *Cap au pire*, chaque nouvelle règle étant désignée par ce « *from now* », « désormais » (dorénavant, d'ores-en-avant), qui fixe au fur et à mesure les conventions syntaxiques ou lexicales : « Dire désormais pour soit mal dit. » Désormais, donc, chaque fois qu'on rencontrera « dire », il faudra lire « mal dit ». La loi du *somehow* implique la nécessité d'un texte instable qui fixe, dans le moment même où il s'écrit, ses propres lois de fonctionnement ; il ne raconte rien d'autre que sa genèse interne et il explicite sans cesse comment et pourquoi il est nécessaire qu'à chaque instant il s'écrive dans cette forme-là. On se tient dans l'extraordinaire *double-bind* d'une règle toujours provisoire, bancal et modifiable à l'instant même où elle est prononcée. Et la résolution initiale de se tenir dans l'écart entre les deux modes de *how* est aussi celle de se tenir dans la précarité, dans une perpétuelle correction de soi-même, dans une incertitude qui ne s'énonce elle-même que dans le provisoire. Le pire n'est jamais sûr. Il s'agit, non pas de garder à tout prix la posture de la rigueur, de l'imposition statique d'une contrainte stylistique, d'une position métaphysique inédite, mais d'accepter la boiterie inévitable du « tant bien que mal » qui, elle aussi, participe du pire en ce qu'elle engendre sa propre mise en doute.

La politique du pire

Le plus formaliste n'est pas nécessairement le plus désincarné ; c'est à travers l'exercice formel que l'expérience la plus aiguë du tragique trouve une forme décisive, radicale et radicalement nouvelle. Si « dire est mal dire », sur la route du pire, une seule solution s'impose pour « encore plus mal dire » : le parti pris de la péjoration généralisée.

Première opération : transformer toutes les expressions idiomatiques où apparaissent « bien », « beau » ou « bon », pour les péjorer : « n'importe quoi

d'autre ferait aussi mal l'affaire », « une mauvaise fois pour toutes », « une pire fois pour toutes », etc. Mais le changement de signe péjore seulement la surface sémantique et syntaxique du texte et indique, si l'on veut, les grandes lignes du projet qui n'est efficient que d'être systématique et de pousser jusqu'à la plus extrême limite l'idée même de ce pire qui est en jeu. Mal dire, c'est tenter de dire le plus mal ou le plus mauvais : on ne peut que mal dire le plus mal si l'on veut se donner une chance de le dire, faire coïncider le pire à dire et les mots du pire, et donc dire le plus mal possible le plus mal. *Cap au pire*, rassemblant toutes les tentatives antérieures, est un jeu d'« art combinatoire » au sens mathématique, puisqu'il tente, à partir du moins d'éléments possible (le moins étant aussi à la base de sa définition du mal), toutes les opérations et combinaisons réalisables syntaxiquement. Par exemple : « Pour l'instant de tout le mal dit le plus mal mal dit. Pour l'instant. Pas avant plus mèche plus mal mal dire dire plus mal mal dit » (p. 47). Au terme de ce raisonnement, il faut échouer à dire le pire pour rester dans l'ordre du pire. Rater à dire le pire, c'est en donner la meilleure énonciation possible. Ainsi, Beckett donne la règle du jeu inédit (et il faut entendre ici une interrogation stricte sur les mots) : « Dire ce meilleur pire. Avec des mots qui réduisent, dire le moindre meilleur pire. »

Seconde opération : empirer les trois éléments, trois figures presque narratives. Beckett les énonce, les dénombre et en donne même un codage pour les désigner plus simplement à chaque reprise. « Désormais *un* pour l'agenouillé. Comme désormais *deux* pour la paire... Comme désormais *trois* pour la tête⁷ » (p. 26). On les retrouve donc distincts, numérotés, identifiés : un, un « dos courbé », agenouillé ; deux, une « paire », un vieil homme et un enfant, main dans la main ; trois, une « tête inclinée sur mains atrophiées. Yeux clos écarquillés ».

On voit à l'œuvre, à travers ces trois figures, le travail d'objectivation et de matérialisation littéraires. L'absence totale de pronom personnel dans tout le texte n'est qu'un signe rhétorique, superficiel, du refus de Beckett d'adhérer aux conventions du subjectivisme littéraire ; la présence appuyée de la « tête » en est, au contraire, la manifestation la plus raffinée : elle est la présence matérialisée d'un sujet « empiré » devenu, par cette provocation inouïe, un simple objet. La « tête » et sa « substance molle » ne sont pas les représentations d'un sujet métaphysique ; elles sont de simples images objectives, elles-mêmes productrices d'images. « Un corps où nul. Nul esprit », avait-il posé en préalable, dès les premières lignes de son texte.

A ces trois figures, il faut ajouter un semblant de décor : la pénombre et le vide. A la question « Où maintenant ? » qui ouvrirait *L'Innommable*, Beckett répond désormais, comme en prenant modèle sur les mystérieux « fonds » des tableaux de Manet, par l'affirmation d'un fond vide et sombre sur lequel se détachent ses images. Par là, il a trouvé, semble-t-il, l'exact équivalent de ce qui faisait, selon lui, la chose peinte par Bram Van Velde : « La chose immobile dans le vide, voilà enfin la chose visible, l'objet pur. Je n'en vois pas d'autre⁸. » La pénombre et le vide sont la réponse beckettienne aux conventions spatiales posées par toute la tradition littéraire comme conditions de possibilité de la littérature. Ces cinq éléments sont en route vers le pire, entre *somehow* et *nohow*.

Puisque le livre s'écrit dans la tension vers le « plus pis que pire », chaque formulation esquissée de ces cinq objets empirables va être reprise encore et encore, modifiée imperceptiblement, désagrégée au fur et à mesure des règles qui s'édicte selon la cohérence du texte vers ce fondu au noir où la pénombre disparaîtrait elle aussi. Sans dérouler ici tout le processus d'« empirement » des cinq figures, prenons l'exemple du « deux », la paire, dans ses progressives transformations. Elle apparaît à la page 14 : « Dans la pénombre vide peu à peu un vieil homme et un enfant... Main dans la main ils vont tant mal que mal d'un pas égal... Lentement sans pause tant mal que mal s'en vont et jamais ne s'éloignent. Vus de dos. Tous deux courbés. Unis par les mains étreintes étreignant. » Ils réapparaissent à la page 19 : « Cheveux obscurs. Blanc obscur et cheveux d'un blond si clair que d'un blanc obscur dans cette pénombre obscure. Longs pardessus noirs jusqu'aux talons. Noir obscur. Talons de bottines. Tantôt les deux droits. Tantôt les deux gauches. »

On était jusque-là dans le registre du *bad* ; à la page 26 s'opère une première rupture comparative : on passe, par une progression grammaticale stricte, de *bad* à *worse* (de mauvais à pire. En anglais : « *A pox on bad. Mere bad. Way for worse. Pending worse still. First worse.* » ; « Peste soit du raté. Minimement raté. Place au plus mal. En attendant pire encore. D'abord plus mal »). Il s'agit maintenant de « rater mieux » (*fail better*) en passant de « raté à empirer » (*from bad to worsen*). Et en ce sens Beckett donne une nouvelle règle décisive pour sa définition du pire : « Ajouter ? Jamais. » C'est donc à un travail de soustraction, d'amenuisement qu'il va désormais devoir se livrer : « Les bottines. Mieux plus mal sans bottines. Talons nus. Tantôt les deux droits. Tantôt les deux gauches... Pieds nus s'en vont et jamais ne s'éloignent. Mieux plus mal ainsi » (p. 29).

Par « retour » (*back*), Beckett signale dix pages plus loin qu'il revient à « deux » : « Cela dit encore retour pour essayer dire plus mal la paire s'en allant tant mal que mal... La moins mieux ratée de toutes les ombres les plus mal ratées... Et cependant dire encore le pis peut-être bien pis que tout le vieil homme et l'enfant. Pis en mal de pire. » Nouvelle étape là encore puisqu'on abandonne le comparatif *worse* pour les superlatifs *worst* et *the worst* (pis et le pis). Au passage Beckett aura « dédit » (*unsays*), comme il le fait plusieurs fois, une première affirmation qui se révèle fausse au regard de la logique du texte. « Maintenant ici étreintes étreignant. Comme lorsque d'abord dit. Dé-dé-dit (*ununsaid*) lorsque plus mal dit. Ouste. Mains étreintes étreignant ! » (p. 42). Inversant le processus (« *Ununsaid when worse said* »), il reprend, avec cette extraordinaire ironie critique qui accompagne chacune de ses prouesses techniques, par une double négation qui positive la proposition, la première formulation qui se trouve être la meilleure au regard de la logique du pire.

Ayant mis ensuite l'accent non plus sur le pire mais sur le moindre (« Ainsi cap au moindre encore... Jusqu'au dernier imminimisable moindre comme on rechigne à réduire » ; p. 42-43), il défait la paire mais sans aller jusqu'au bout pour garder encore une nouvelle possibilité de l'empirer. « Disparues les mains étreintes étreignant tant mal que mal ils s'écartent l'un de l'autre... Ne pas empirer encore la déchirure. Garder aux fins de quelque pire tant mal que pis encore après plus mèche » (p.44). Et puis il creuse le vide entre le vieil homme et l'enfant : « Deux jadis tant comme un seul. Désormais une vastitude. Vastitude de vide entre eux. Ce petit peu mieux plus mal. » Dans les dernières évocations de la paire, les trois ombres se fondent, indistinctes, ressemblantes, toutes trois sont devenues « troncs vus de dos sans haut sans base. Sans jambes s'en allant tant mal que mal » (p. 57).

James Knowlson⁹ a souligné que les images de l'enfance sont récurrentes dans les textes de Beckett, y compris les plus obscurs et les plus abstraits. L'image d'un vieil homme et d'un enfant main dans la main, présente dans de nombreux textes, sous des formes diverses, est une de ces figures que Beckett a dites « obsessionnelles » ; et l'on ne peut s'empêcher d'y apercevoir l'épure émouvante et évanescence d'une dernière image de son père, souvenir de bonheur de l'enfance, trace dans la mémoire du vieil homme qu'il est lui-même devenu. Beckett évoque aussi, à travers ces formes raffinées, le plus intime et le plus caché. Les variations les plus mécaniques, en apparence, de la « paire » sont aussi les plus pathétiques ; « Deux jadis tant comme un seul. Désormais une vastitude. Vastitude de vide entre eux » (p. 45), est une évocation, en un

prodigieux raccourci, de la proximité passée du père et de l'enfant et de la mort irréparable du père qui les a séparés, quand la déchirure de leurs mains, auparavant étreintes, est devenue irréversible. On découvre aussi à la fin que le corps debout, puis ombre agenouillée (corps empiré), inidentifiable, est celui, pathétique, d'une femme. « Rien qui prouve que celui d'une femme et pourtant d'une femme... Vieille et pourtant vieille. Sur genoux invisibles. Inclinée comme de vieilles pierres tombales tendre mémoire s'inclinent. Dans ce vieux cimetière. Noms effacés et de quand à quand. Inclinaées muettes sur les tombes de nuls êtres » (p. 60).

Cap au pire est aussi une synthèse presque explicite des interrogations et des incertitudes formelles de Beckett. Il y explique ses tentatives précédentes, les solutions trouvées dans d'autres livres. A propos de la mise en place du corps par exemple : « Plus qu'à se mettre debout... Tant mal que pis y tenir... Debout simplement. Fut un temps où essayer comment. Essayer voir. Essayer dire. Comment d'abord il gisait. Puis tant mal que pis s'agenouillait. Peu à peu. Jusqu'à ce que debout enfin. Plus maintenant. Rater mieux plus mal maintenant » (p. 11). Même décision d'austérité symétrique pour le lieu. « Un lieu. Où nul. Fut un temps où essayer voir. Essayer dire. Comment exigü. Comment vaste. Comment si non illimité limité. D'où la pénombre. Plus maintenant. Mieux su ne pas savoir maintenant » (p. 12). Beckett relate ici comment il a tenté dans d'autres textes de faire référence à un hors-champ et à une réalité existant en dehors de la clôture textuelle. Mais dans *Cap au pire*, plus de concessions aux ultimes conventions du réalisme littéraire, plus de choses ni de lieux (quelques objets encore au début du texte : bottines, pardessus qui disparaissent très vite). Beckett réalise son projet d'une écriture absolument autosuffisante, engendrant sa propre syntaxe, son vocabulaire, sa grammaire autoéditée, créant même des vocables qui répondent à la seule logique de l'espace pur du texte : plus de référent, plus de tentative pour mimer le réel ou en donner un équivalent, plus de lien direct de transposition ou de description du monde, un texte qui ne doit qu'à lui-même de pouvoir être écrit.

Un art poétique

La logique du pire implique de croiser, d'emmêler, d'entasser tous les comparatifs dans l'ordre dégressif bien sûr (l'empirement strict, précis, se fait avec les comparatifs de *bad*, mal, pour les trois ombres et avec ceux de *less*, moins, pour la pénombre et le vide). A cet égard l'économie prépositionnelle de l'anglais permet des constructions infinies et des jeux allitératifs qui donnent les formes les plus échevelées, les constructions les plus proliférantes : « *best bad worse of all* » (la plus mal mieux ratée de toutes), « *for want of worser worst* » (à défaut du bien pis que pire), « *unworsenable worst* » (pire inempirable), « *worse better later* » (plus mal en mieux plus tard), « *unmoreable unlessable unworseable evermost almost void* » (inaugmentable imminimisable inempirable sempiternel presque vide) et la forme récurrente de tout le texte, emblème de cet univers oxymoréique : « *How better worse so-missay ?* » (Comment mieux plus mal ainsi mal dire ?)

Ces comparatifs qui tendent tous vers la perfection inversée de l'esthétique du moindre (*lessness*), enchaînés à cette logique implacable, sont soudain confrontés à la règle déjà énoncée plus haut : « Ajouter ? Jamais. » Au pays du pire, logiquement, on soustrait seulement, on amenuise ; plus possible alors d'intégrer le seul petit mot de « plus » dans une formulation acceptable selon les termes de la règle du pire. Mais si « plus » dit le « moins », comme dans « plus obscur » par exemple ? Beckett s'interroge, avance, contourne les obstacles et les apories grammaticales, puis il édicte la loi : « Retour dédire mieux plus mal, plus [n'est] pas concevable. Si plus obscur [est] moins lumineux, alors mieux plus mal [est] plus obscur. Dédit donc mieux plus mal, plus pas concevable. Pas moins que moins, mieux plus mal, peut-être plus¹⁰ » (p. 49). Un tel projet, on le voit, implique une logique et une cohérence parfaites. Et c'est pourquoi Beckett, à partir de sa règle du jeu, ne cesse de soulever et de contourner toutes les contradictions, paradoxes, impossibilités qui naissent de la péjoration et du ratage. Dire le mal le plus mal possible pour tenter de s'en débarrasser et faire disparaître les images obsédantes du pire ne va pas sans mal.

On l'a dit, le texte fonctionne sur les « retours » pour empirer telle ou telle formulation. La réflexivité, l'interrogation sur la systématité du mécanisme tiennent une très grande place ; l'écriture avance au rythme d'un étonnant jeu de questions et de réponses, d'interrogations sur la cohérence du texte et sur la validité et l'efficacité du procédé. On peut même imaginer qu'il s'agit d'une sorte de dialogue, un texte à deux voix avec questions et objections d'un alter ego un peu dégoûté, un peu dubitatif et qui pointe toutes les erreurs et incohérences. « Quoi ? Oui... », « Nul esprit et douleur ? Dire oui. »

Parmi les objections logiques soulevées d'emblée : le lieu et le temps. Ces deux instances fondatrices de tout récit littéraire, se rapportant à la fois au champ et au hors-champ du texte sont l'objet d'incessantes modifications qui surgissent comme des remords toutes les fois qu'il faut faire quelques concessions à l'ordre grammatical et référentiel. On ne peut pas faire l'hypothèse d'une absolue indépendance du texte à l'égard du monde, de la grammaire et de la convention littéraire. On peut juste proposer, parce qu'on veut y tendre, le « minime minimum » avant la disparition des mots et du sens. Dès la page 13, la description du lieu est problématique : « Un lieu. Où nul... Su seulement nulle sortie. Pas su comment su seulement nulle sortie. Entrée seulement. Donc un autre. Un autre lieu où nul. D'où une fois venu donc où nul retour. Non. Nul lieu que l'unique... Donc jamais une fois entré... Sans au-delà. Sans en deçà là. » Se formulant à lui-même l'objection (pour entrer dans un lieu il faut bien sortir d'un autre et envisager de poser au moins deux lieux, dont un hors-champ, hors de cause dans notre contrainte), Beckett explicite la règle, essentielle, d'indépendance de son projet (pas d'au-delà ni d'en deçà, pas de transcendance ni de référence au monde). Le temps, défini au début comme : « Tout jadis. Jamais rien d'autre », pose exactement le même problème déductif d'un temps transcendant au présent sans passé de l'écriture : « Nul jadis. Nul jadis dans le maintenant sans passé. Non pas aucun. Quand les ombres avant qu'empirées ? La pénombre avant qu'augmentée ? Quand si ce n'est jadis ? » (p. 49).

Les « désormais », « pour l'instant », « plus tard », « maintenant » explicitent et articulent seulement le temps interne du texte, le déroulement chronologique de sa formation, ses conditions de possibilité autonomes. Par opposition, le « moindre minime minimum » connu, du temps, du lieu, des éléments à empirer, implique nécessairement un au-delà du texte que Beckett tente d'amenuiser seulement pour aller dans le sens du pire. C'est l'irréductible reste d'un référent, même tout à fait désincarné, même réduit à sa structure logique (le vide par exemple) que Beckett tente de contourner par le *somehow*. Ainsi de défaites en concessions, la façon de « mieux plus mal dire » se modifie insensiblement : par exemple l'interrogation sur « moindre » conduit à une demi-défaite, résignation à un irréductible minimum qu'il faudra désormais intégrer à la règle : « Le moindre jamais ne peut être néant. Jamais au néant ne peut être ramené. Jamais par le néant annulé. Inannulable moindre. Dire ce meilleur pire. Avec des mots qui réduisent dire le moindre meilleur pire. A défaut du bien pis que pire. L'imminimisable moindre meilleur pire » (p. 41). C'est ce reste

irréductible que Beckett s'acharne à contourner, biaiser, amadouer pour arriver coûte que coûte au *nohow*.

Mais il est des restes devant lesquels il faut se résoudre à capituler : ce sont les trois éléments qui résistent aussi bien à l'empirement qu'à la disparition (et la progression du texte est aussi le dévoilement d'une étrange impuissance face à eux).

Le vide d'abord. La loi de son immutabilité est énoncée très tôt : « Le vide. Inchangeant. Le dire désormais inchangeant... Le vide. Comment essayer dire ? Comment essayer rater ? Nul essai, rien de raté » (p. 20). Mais il fait quelques tentatives : « Ce champ étroit. Savoir pas plus. Voir pas plus. Dire pas plus. Ça seul. Ce petit peu de vide seul » (p. 21) ; « Inempirable vide. Jamais moindre. Jamais augmenté. Jamais depuis que d'abord dit jamais dédit jamais plus mal dit » (p. 55). Pour conclure, agacé, à la fin du texte : « Peste soit du vide. Inaugmentable imminimisable inempirable sempiternel presque vide » (p. 56).

La pénombre ensuite. Beckett tente de l'empirer dans le sens de l'obscur et elle résiste pourtant à toute métamorphose. Elle donne lieu à quelques variations comparatives virtuoses qui pourtant échouent. « *Dim undimmed. Or dimmed to dimmer still. To dimmest dim. Leastmost in dimmest dim. Utmost dim. Leastmost in utmost dim. Unworsenable worst.* » (« Pénombre inobscurcie. Ou obscurcie à plus obscur encore. A l'obscurissime pénombre. Le moindrissime dans l'obscurissime pénombre. L'ultime pénombre. Le moindrissime dans l'obscurissime pénombre. L'ultime pénombre. Le moindrissime dans l'ultime pénombre. Pire inempirable » ; p. 43.)

La tête enfin, aporie des apories, vue et voyante, « scène et spectateur de tout ». La tête est le seul élément du texte qui doive nécessairement, désespérément être à la fois dedans et dehors, dans le texte et hors de lui ; la tête qui dit, qui voit, qui forme des images voit sa tête dans sa tête et, très vite, paradoxe de l'emboîtement infini, est affrontée à l'impossibilité de la (se) faire disparaître sans effacer le texte avec elle. La tête est des trois « ombres » celle que Beckett torture, défigure, balafre le plus, la réduisant peu à peu à ses traits les plus saillants (les « écarquillés » pour les yeux). Elle est la marque même de la réflexion du texte sur lui-même et sur ses conditions de possibilité. La reduplication souligne la contradiction logique. La première formulation en est, à la page 11 : « Tête inclinée sur mains atrophiées. Occiput au zénith. Yeux clos. Siège de tout. Germe de tout. » La mise en scène et en ordre implique que la tête est à la fois ombre sur la scène et élément en route vers le pire ; spectatrice (« yeux clos écarquillés ») devant laquelle se tiennent la paire, l'agenouillé, le

vide et la pénombre (« Le vide. Face aux yeux écarquillés ») ; et enfin, matrice de tout cela (et donc d'elle-même). La tête est engendrante engendrée : « Encore retour pour mieux mal rater la tête dite siège de tout. Germe de tout. Tout ? Si de tout d'elle aussi. Où, sinon là elle aussi ? Là dans la tête inclinée, la tête inclinée » (p. 22). Preuve que Beckett pousse la cohérence de son projet jusqu'à poser, dans son texte, la question de sa présence-absence, il incorpore dans sa « mise en scène » la main qui écrit, la tête qui réfléchit et livre une sorte d'autoportrait en action. Autoportrait désenchanté et prosaïque de l'écrivain refusant les présupposés de la conscience jusqu'à s'objectiver lui-même comme fabriquant d'images dans ses propres images, c'est-à-dire en se mettant dans le tableau, comme Vélasquez se représentant lui-même en train de peindre à l'arrière-plan des *Ménines*. Il est peintre et objet du tableau, représenté et représentant, « scène et spectateur de tout ». Michel Foucault, à propos du « centre » de ce tableau, énumère au début de *Les Mots et les Choses* ce qu'il appelle les « trois fonctions regardantes » qu'on retrouve dans *Cap au pire* : « En lui [le centre] viennent se superposer exactement le regard du modèle au moment où on le peint, celui du spectateur qui contemple la scène et celui du peintre au moment où il compose son tableau » ; « Le tableau en son entier regarde une scène pour qui il est à son tour en scène¹¹. »

Dès lors, au jeu du pire, « la tête dans la tête » (*that head in that head*) va se dévaluer en « crâne » (*skull* ou tête de mort), les « yeux clos écarquillés » vont perdre leurs paupières et les « restes d'esprit » se désintégrer peu à peu en « substance molle » qui « suinte ». Comme dans les *Vanités* mettant en scène métaphoriquement la mort sous la forme privilégiée d'un crâne, Beckett empire la tête jusqu'à en faire un seul trou noir, « un trou noir obscur au centre avant crâne. En quoi l'enfer de tout. Hors quoi l'enfer de tout ». C'est le « petit reste » qui permet de conclure, et d'arriver là où on ne peut plus avancer (*nohow*), le peu d'esprit qui reste pour pouvoir dire qu'on atteint au plus près de la dissolution du sens, mais que, le disant encore, même le moins possible, on n'y est pas encore tout à fait. A plusieurs reprises dans le texte vient l'interrogation, logique et insoluble dans le système objectiviste mis en place par Beckett, de l'origine des mots : « De qui les mots ? Demander en vain » (p. 24) ; et plus loin : « Les mots qui empirent de qui pas su... Maintenant aux fins de dire du pis qu'ils peuvent eux seuls eux seuls... Rien sauf ce qu'ils disent » (p. 37). Autrement dit, la tâche fixée au premier paragraphe, d'aller au pire par « tant bien que mal » jusqu'à « plus moyen », est aussi celle d'aller des mots à leur disparition en passant par le retrait progressif du sens. Dans l'ordre du moindre,

c'est-à-dire aussi du « presque pas dit » et du « presque pas vu », ce que disent les mots ne peut pas être tout à fait éliminé, on ne peut pas ne pas savoir du tout (« serait trop beau »), mais on peut savoir « assez pour savoir [que] savoir ne se peut ».

Cap au pire procède d'un programme esthétique d'une absolue cohérence qui, au commencement, pose comme fin (but) sa fin (terme) : ce qui compte à la fin, en fin de partie, ce n'est pas la disparition, le ratage final du texte mais plutôt un projet qui décide de sa fin quand la règle, l'algorithme, a épuisé toutes ses possibilités. Les derniers mots, reprise du programme annoncé clairement au début (« *Said nohow on* »), sonnent comme un cri de victoire, réussite du ratage le plus raté.

L'équation¹² développée (et résolue) de *Cap au pire* donne donc la preuve irréfutable (formelle) d'une formidable ambition formelle, sans précédent dans l'histoire de la littérature, d'un parti pris logique et combinatoire au service d'une nouvelle forme littéraire. *Cap au pire* n'est pas l'évocation d'une posture nihiliste ou la mise en scène du tragique ontologique, c'est une sorte d'art poétique ultime : Beckett livre en pratique sa théorie de l'abstraction littéraire et élabore un texte abstrait dans le moment même où il explique comment il l'écrit.

Il est peut-être aussi un semblant – discret, dénié, tacite – de testament littéraire : l'affirmation d'une révolution esthétique qui ne lui a jamais été accordée.

Mais il serait trop simple de réduire à un pur formalisme l'ensemble de ses découvertes : la recherche des voies propres de l'art abstrait en littérature ne l'a pas conduit seulement à modifier les formes d'organisation du texte, mais à opérer une subversion des fondements de la littérature. Sa simple mise en cause du sujet, de l'intériorité psychologique ou de l'imagination a fait apparaître pour la première fois peut-être dans l'histoire des formes (en tout cas avec autant de force démonstrative) que la littérature repose tout entière sur les présupposés de la philosophie du sujet. Beckett dénonce, par un simple déplacement, les évidences réalistes sur lesquelles repose la totalité de l'édifice littéraire.

Avec *Cap au pire* il a créé un pur objet de langage, totalement autonome puisqu'il ne renvoie à rien d'autre qu'à lui-même. Comme un travail vers un trait noir d'où ne pourrait surgir aucune trace de représentation, aucune forme pouvant rappeler, même vaguement, un corps... Sans sujet, sans décor, se détachant sur un fond noir (pénombre) et vide, libérées de tout repère temporel

ou spatial, les images de *Cap au pire* inaugurent la littérature abstraite : elles vont vers l'épure de l'abstraction ou le noir.

- [1.](#) L'année même de la représentation de *En Attendant Godot* à Paris et de la publication de *L'Innommable* (Paris, Ed. de Minuit, 1953), Maurice Blanchot publie son article fameux, « Où maintenant ? Qui maintenant ? », qui fait entrer d'emblée Beckett au panthéon des classiques du XX^e siècle.
- [2.](#) Bruno Clément, *L'Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Ed. du Seuil, 1994, p. 103 sq. Citation, p. 111.
- [3.](#) Samuel Beckett, *Cap au pire*, traduit de l'anglais par Edith Fournier, Paris, Ed. de Minuit, 1991, p. 7. Etant donné l'extrême obscurité de ce texte que je ne peux évidemment reproduire dans son intégralité, le lecteur devra, s'il souhaite vérifier la pertinence de mes analyses, se reporter au livre pour suivre le détail de ma démonstration. Plus bas, les numéros de pages donnés entre parenthèses renvoient à la traduction française.
- [4.](#) Samuel Beckett, *Worstward Ho*, Londres, John Calder, 1983, p. 7.
- [5.](#) Je traduis littéralement.
- [6.](#) Samuel Beckett, *Worstward Ho*, *op. cit.*, p. 47.
- [7.](#) Je souligne.
- [8.](#) Samuel Beckett, *Le Monde et le Pantalon*, traduit de l'anglais par Edith Fournier, Paris, Ed. de Minuit, 1989, p. 28.
- [9.](#) James Knowlson, « Pour une vraie biographie de Beckett », *Critique*, n° 519-520, août-septembre 1990, p. 655.
- [10.](#) Je ponctue.
- [11.](#) Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 30.
- [12.](#) C'est le mot que Beckett emploie à propos de l'œuvre proustienne, dans son analyse rédigée à Paris en 1930. Cf. *Proust*, traduit de l'anglais et présenté par Edith Fournier, Paris, Ed. de Minuit, 1990.

Jeunesse et genèse

Cette lecture précise réduit cependant l'explication du texte au déchiffrement d'une énigme à partir des seuls éléments fournis, comme dans les romans policiers, par le texte lui-même ; elle semble donner raison aux tenants de la lecture pure des textes purs qui veulent croire – comme Roman Jakobson commentant « Les Chats » de Baudelaire – à l'autosuffisance interprétative des textes. La lecture interne, telle qu'elle est pratiquée d'ordinaire, permet de comprendre le *comment* d'un texte littéraire, c'est-à-dire de démonter sa mécanique interne. Mais elle ne pose jamais la question de son existence même (de son existence plutôt que rien), la question de savoir *pourquoi* il existe sous cette forme-là. Elle s'empêche ainsi de comprendre les ruptures dont le texte procède, les termes du débat implicite dans lequel il s'inscrit, bref, son histoire spécifique. Elle postule le caractère anhistorique et l'inéluctabilité de tout texte : la littérature serait de l'ordre du miracle devant lequel il faudrait s'incliner et se taire.

On peut donc choisir de ne pas s'arrêter à la seule description du texte, fût-elle la plus éclairante sur sa forme et sa nature, pour poser la question, nécessairement historique, du « pourquoi ». L'« enquête historique » s'applique alors à l'œuvre et à la configuration littéraire qui l'a rendue possible ; elle opère un retour sur les conditions de son émergence, sur sa genèse. La lecture interne est, certes, beaucoup plus légitime lorsqu'elle s'applique aux textes tardifs de Beckett, plutôt qu'à n'importe quel autre type de texte, puisque ce sont les plus radicalement autonomes, c'est-à-dire ceux auxquels, exceptionnellement, grâce

au projet inouï de Beckett, on pourrait appliquer les théories de l'autonomie de la littérature et du discours critique. Il n'empêche : pour comprendre les questions formelles et esthétiques que Beckett se pose, la façon dont il cherche à les résoudre, pour saisir l'enjeu et la « pureté » même de son projet littéraire, son détachement progressif de toute détermination extérieure, il faut refaire le chemin, historique, de son accession à la liberté formelle et stylistique.

Au contraire de ce qu'affirme, en effet, la critique d'inspiration blanchotienne, qui l'a coupé de toute son histoire, Beckett appartient d'abord, au moins avant son exil et sa rupture (qui sont, eux aussi, le produit de son itinéraire dublinois), à l'univers littéraire irlandais. Son œuvre, il est vrai, s'autonomise de plus en plus, découvre et affirme sa logique propre et perd sa dépendance directe à l'égard de l'espace littéraire originel. Mais on ne peut comprendre l'ensemble des choix décisifs qu'il accomplit, le processus de ses recherches esthétiques, qu'à partir de sa position dans son univers initial. Les indices d'une « irlandéité » paradoxale, assumée et revendiquée par Beckett, sont pourtant nombreux, au moins à partir de son installation définitive en France – à commencer par son adhésion proclamée à l'idéalisme de Berkeley, philosophe irlandais –, et les signes de sa parfaite connaissance des problèmes spécifiques liés au monde littéraire et politique irlandais donnent la mesure de son appartenance, même ambivalente et déniée.

Beaucoup de témoignages le montrent très réticent à l'idée d'être assimilé, par suite de l'ignorance française, à l'aire d'influence anglaise. Robert Pinget raconte qu'en vue de perfectionner son anglais il avait demandé par écrit à Beckett quelques adresses en Angleterre et s'était vu répondre immédiatement « qu'il n'avait pas d'adresses en Angleterre mais plusieurs en Irlande¹ » ; John Fletcher rappelle que Beckett voyageait toujours avec un passeport délivré par les autorités de la République irlandaise², et Cioran, sans rapporter, bien évidemment, à une histoire nationale les goûts littéraires de Beckett, passionné par les écrits de son compatriote Swift, mais en les attribuant à une affinité inexpliquée entre les œuvres, raconte : « Je ne sais comment nous en vîmes à Swift, encore que, à bien y réfléchir, le passage n'eût rien d'anormal, vu le caractère funèbre de sa raillerie. Beckett me dit qu'il était en train de relire les *Voyages*, et qu'il avait une prédilection pour le “Pays des Houyhnhnms”, tout spécialement pour la scène où Gulliver est fou de terreur et de dégoût à l'approche d'une femelle Yahoo³. »

Mais même la critique qui cherche aujourd'hui à tenir un « point de vue extérieur » sur le travail de Beckett n'ose accorder une place à l'Irlande qu'à

partir de la catégorie de l'« imaginaire ». Bruno Clément, qui renouvelle pourtant l'interprétation des textes par l'étude de la rhétorique chez Beckett, affirme par exemple que l'Irlande « qui habite l'œuvre de Beckett [est une] Irlande imaginaire [...] ». L'Irlande beckettienne n'est donc à proprement parler ni l'Irlande (puisque'elle est imaginaire) ni beckettienne (puisque sa fonction dans l'œuvre importe plus que sa nature), puisque'elle est surtout une mémoire⁴ ». Le primat de l'« imaginaire » sur le réel, posé comme préalable à toute glose littéraire, désincarne et déréalise du même coup toute entreprise littéraire. Pourquoi l'Irlande de Beckett serait-elle *a priori* imaginaire ? Pourquoi faudrait-il nécessairement arracher au monde ordinaire un projet littéraire pour le rendre digne de l'idée la plus noble de la littérature ?

« Home Olga »

L'œuvre de jeunesse permet de comprendre tout ce que le travail littéraire de la maturité va peu à peu effacer ou estomper : les ruptures, les heurts, les rejets et les partis pris esthétiques, les admirations et les filiations. Je propose donc ici de suivre l'œuvre de Beckett dans son déroulement, non pas pour y découvrir l'anticipation de l'écriture à venir, mais pour reconstituer pas à pas les conditions de son émergence sans tomber dans le piège de l'« illusion rétrospective », constitutif de la critique littéraire ordinaire, qui n'utilise les textes de jeunesse que pour faire valoir *a posteriori* ses interprétations les plus divulguées et qui « trouve », une fois l'œuvre achevée, une preuve de sa génialité dans son unité même, en oubliant que l'unité (comme totalité) n'est qu'un effet reconstruit dans l'après-coup par la critique elle-même. Comme elle méconnaît souvent l'œuvre comme histoire, la critique suppose connu et compris de l'auteur ce qui est l'objet même de sa recherche, ce qu'il découvrira peu à peu par un travail long et difficile qui aurait été inutile s'il avait su d'emblée ce qu'il sait à la fin, quand son œuvre est accomplie.

Je ne parle pas ici d'un banal recours à la biographie : l'histoire spécifique de la littérature s'écrit sur un mode littéraire, même (et surtout) lorsqu'elle semble se dérober à l'histoire. C'est donc dans les textes qu'on peut tenter de retrouver et de retracer le parcours de Beckett. Ainsi, le poème « Home Olga », acrostiche de 1932, dédié à Joyce pour le « Bloomsday » – le 16 juin, commémoré chaque année par tous les admirateurs de Joyce qui rendent hommage à *Ulysse* –, est, sous une forme littéraire telle qu'il évoque sans rien

dévoiler, une sorte de révélateur (au sens photographique) implicite de l'appartenance de Beckett à l'espace littéraire irlandais et de la place qu'il y occupe. Il dessine de façon implicite et raffinée, à travers les allusions et les références les plus cultivées, l'Irlande littéraire des années 30 telle qu'elle apparaissait à Beckett.

Home Olga

*J might be made sit up for a jade of hope (and exile, don't you know)
A nd Jesus and Jesuits juggernauted in the haemorrhoidal isle,
M odo et forma anal maiden, giggling to death in stomacho.
E for the erythrite of love and silence and the sweet noo style,
S woops and loops of love and silence in the eye of the sun and view of the mew,
J uvante Jah and a Jain or two and the tip of a friendly yiddophile.
O for an opal of faith and cunning winking adieu, adieu, adieu ;
Y esterday shall be tomorrow, riddle me that my rapparee ;
C he sarà sarà che fu, there's more than Homer knows how to spew,
E xempli gratia : ecce himself and the pickthank agnus –*

e.o.o.e. ⁵

Objet esthétique construit à partir des lettres du nom de Joyce, ce dizain évoque à la fois le parcours de Joyce, l'atmosphère confinée de l'Irlande des années 30 et, surtout, la fascination esthétique de Beckett pour celui qui a choisi d'accomplir sa révolution artistique en exil. « Home Olga » résume à lui seul toute la complexité des rapports que Beckett entretient avec Joyce, son intimité et son éloignement, sa distance et son humilité, sa révérence et sa volonté d'indépendance. En disciple réticent et fasciné, il fait la preuve de sa virtuosité stylistique et proclame tout à la fois sa dette et sa liberté. La forme, les thèmes, le vocabulaire, l'hermétisme hautain affirment qu'il ne veut être compris que d'un seul. Le choix même du titre témoigne d'une complicité revendiquée. Selon Beckett lui-même⁶, « Home Olga » était une *private joke* pour le cercle des Irlandais de Paris dans les années 30. Pendant une soirée dublinoise, un mari qui s'ennuyait avait glissé à sa femme : « A la maison Olga ! » (ou « On se tire, Olga ! ») et l'avait entraînée sans lui laisser le temps de saluer les convives. Depuis, en pareille circonstance, la phrase était devenue le signal d'un rassemblement dans un café choisi à l'avance : Beckett, au moment où il fait allégeance à Joyce, proclame pourtant sa liberté et, même sous cette forme déniée, sa prise de distance.

La structure même du poème est un hommage complice et érudit au travail de Joyce que seule autorisait une connaissance intime de l'œuvre. Il est construit sur les trois « armes » déclarées de Joyce, les trois vertus cardinales énoncées

comme prolégomènes à toute œuvre future dans *A Portrait of the Artist as a Young Man*, « le silence, l'exil et la ruse » – « *I will try to express myself in some mode of life or art as freely as I can and as wholly as I can, using for my defense the only arms I allow myself to use – silence, exile and cunning*⁷ » –, elles-mêmes associées aux trois vertus théologiques – l'espoir, la charité et la foi (« *hope* », « *love* », « *faith* ») – et aux couleurs qui les accompagnent traditionnellement, le vert, le rouge et le blanc, désignées métaphoriquement par une pierre de couleur (le jade pour la couleur verte, l'érythrite pour le rouge et l'opale pour le blanc) et qui structurent régulièrement le poème tous les quatre vers.

Ce détournement des trois vertus théologiques fondatrices de la morale catholique à des fins littéraires – détournement qu'on retrouvera dans *More Pricks than Kicks*⁸ sous la forme plus provocatrice encore de l'enseigne lumineuse « Bovril » à Dublin qui alternait « le jaune de la foi bilieuse [...] passait à la désespérance d'un vert vénéneux, se réduisait en pustules et disparaissait⁹ » – est aussi une déclaration de dégoût et de haine : l'exil posé comme un équivalent de l'espérance et la ruse comme celui de la foi ne laissent aucun doute sur l'attachement à ce pays qualifié d'« île hémorroïdale ». Le poème est une sorte de manifeste provocateur, de protestation violente contre l'ordre religieux, politique et poétique irlandais. Le dosage savant de pédanterie et de scatologie, mimétique de Joyce, est un véritable attentat à la pudeur dans ce Dublin des années 30 où les catholiques, désormais au pouvoir, vont imposer diverses censures littéraires et politiques.

On retrouvera dans tous les textes du jeune Beckett ce symbolisme des couleurs qui joue sur la polysémie, l'ambiguïté et l'arbitraire de ces équivalences obligées et figées. Le vert, dans un autre registre, est la couleur nationale de l'Irlande, et il a si bien été donné comme une sorte de métaphore officielle du pays que le symbolisme en est devenu un lieu commun : Joyce lui-même, dans ses diverses conférences, emploie volontiers l'expression figée d'« Ile d'Émeraude¹⁰ » pour éviter la répétition du vocable « Irlande », et Sean O'Casey rappelle dans ses mémoires qu'au moment de l'indépendance, en 1921, « Érin devenait l'île verte, en fait comme en fiction¹¹ ». Beckett peut ainsi écrire dans l'un de ses premiers textes, en jouant du même symbolisme pour dénoncer certaine bêtise nationaliste : « Est-ce qu'il n'y a pas assez de vert dans cette île merdifique ? Je monte dans votre maudit bolide au péril de ma vie au College Green... Quand ce n'est pas le Steven's Green c'est la maudite Green's Library. Ce que nous voulons dans ce pays pestiféré, hurlait-il sur le trottoir, c'est du rouge pour changer, et beaucoup¹². »

L'insistance scatologique, contraire au bon goût et à la décence littéraires, est une autre façon de proclamer la stérilité irlandaise (« *Modo et forma anal maiden*¹³ »), liée à la fois à l'Eglise catholique et au provincialisme dublinois. A la dénonciation de la bigoterie, du provincialisme et de l'enfermement insulaire, Beckett ajoute donc l'irrespect déclaré pour la patrie, qui était alors au centre de tous les débats intellectuels et littéraires de Dublin, ainsi qu'une moquerie explicite des poètes celtiques (« *there's more than Homer knows how to spew* »), disciples de Yeats, très puissants dans les cercles littéraires de Dublin et qui prétendaient reprendre le flambeau homérique.

« Home Olga » n'est donc pas seulement l'hommage fasciné d'un disciple respectueux, c'est aussi une violente prise de position, une déclaration de guerre, la profession de foi d'un tout jeune poète, qui a choisi son camp – esthétique plus que politique : un manifeste littéraire ou, plutôt, un programme de résistance esthétique à la poésie nationale officielle.

Topologie littéraire. Dublin, Londres, Paris

Pour en saisir véritablement tous les enjeux, il faut évoquer la littérature irlandaise apparue vers 1890 et l'ensemble des débats littéraires nationaux. En observant l'itinéraire de Beckett, on ne peut qu'être frappé par l'importance conférée à trois villes « capitales », Dublin, Londres et Paris, entre lesquelles il va se déplacer, refaisant l'itinéraire obligé de tout écrivain irlandais à partir des années 30 et jusqu'à aujourd'hui. La littérature irlandaise se constitue selon ce triangle moins géographique qu'esthétique qui a été tout à la fois inventé, constitué et fermé par la génération précédant celle de Beckett : Yeats a fondé à Dublin la première position littéraire nationale, Shaw a occupé à Londres la position canonique de l'Irlandais converti aux exigences anglaises, et Joyce a refusé l'alternative et réussi à concilier les contraires en constituant Paris en nouvelle place forte pour les Irlandais, excluant à la fois les exigences de la poésie nationale et la soumission aux normes littéraires anglaises. Ce dessin de la structure littéraire définie par ces trois villes résume toute l'histoire spécifique de la littérature irlandaise, telle qu'elle a été « inventée » entre 1890 et 1930 et propose à tout aspirant littéraire irlandais un éventail de possibilités, d'engagements, de positions et de choix esthétiques. Les déplacements de Beckett entre ces trois villes sont autant de trajets littéraires et de tentatives

esthétiques pour trouver sa place dans cet espace à la fois national et international, littéraire et politique.

Dublin : contre les « bardolâtres »

A Dublin, parmi les prises de position explicites et publiques de Beckett, l'une des plus remarquables est sans doute sa polémique contre les « bardes » irlandais. « Recent Irish Poetry¹⁴ » est l'un de ses premiers textes publiés à Londres en 1934 dans la revue *Bookman*. Il le signe d'un pseudonyme peut-être parce qu'il publie dans le même numéro une nouvelle (« A Case in a Thousand ») mais surtout parce qu'il craint la colère dublinoise après sa démolition des gloires locales et internationales de l'Irlande ; il y proclame en effet haut et fort ses prises de position littéraires en affirmant son refus de suivre la voie de ses aînés yeatsiens.

« Recent Irish Poetry » a pour ambition d'établir un panorama quasi exhaustif de la poésie irlandaise du moment. L'attaque est nette et précise ; Beckett désigne sans ambiguïté ses adversaires littéraires qu'il connaît si bien qu'il peut se contenter de citations ou même d'allusions pour les désigner : l'ennemi principal, c'est la « bardolâtrie », comme disait Shaw, toute la tradition nationale née avec Yeats et poursuivie par les intellectuels catholiques, qui était encore largement dominante au début des années 30, au point que Beckett peut écrire : « Ainsi on peut répartir les poètes irlandais contemporains en deux catégories : les “amateurs d'antiquités” (*antiquarians*), qui forment la majorité, et les autres, que Mr Yeats compare gentiment à des poissons qui gisent suffoquant sur le rivage¹⁵. » Les « amateurs d'antiquités » sont « ceux qui adorent tout ce fatras de chansons, considéré comme imputrescible, inattaquable et immuable [...] et ils pullulent en Irlande¹⁶ ». La position délibérément provocatrice de Beckett est alors à contre-courant de la production poétique dominante. Il vise à plusieurs reprises, directement ou indirectement, le plus grand des « bardes » irlandais, Yeats, âgé alors de soixante-dix ans, prix Nobel de littérature depuis plus de dix ans, célèbre et célébré dans le monde entier, honoré partout comme le plus grand poète de langue anglaise vivant, héros national et gloire internationale incontestée.

La Renaissance irlandaise (*The Irish Literary Revival*) a, en effet, « inventé » la tradition irlandaise entre 1890 et 1930. Revisitant l'héritage romantique qui avait assigné aux écrivains la tâche d'exhumer le patrimoine

populaire et national et de constituer la littérature en expression de l'« âme populaire », un groupe d'intellectuels, anglo-irlandais pour la plupart, W.B. Yeats, lady Gregory, George Russell (AE), Edward Martyn, George Moore..., s'engage dans l'entreprise de « fabrication » d'une littérature nationale à partir des pratiques orales : ils recueillent, transcrivent, traduisent, réécrivent contes et légendes celtiques. Ils littérisent et ennoblissent par la poésie ou le théâtre des récits populaires et élèvent au rang mythique d'incarnation du peuple les grands personnages des cycles légendaires irlandais, tel Cuchulain. Yeats devient peu à peu la figure centrale de la poésie nationale irlandaise : c'est par son geste littéraire inaugural que l'Irlande a pu prétendre à une existence littéraire propre. Du même coup et pour la première fois, une génération d'écrivains revendique et fait exister Dublin comme nouvelle capitale littéraire, rivale de Londres.

Mais le folklorisme poétique n'est pas un pur mouvement littéraire ; il est lié au nationalisme politique auquel il donne des instruments d'émancipation. La question littéraire irlandaise est, dans ces années fondatrices, inséparable de la question nationale. L'Irlande n'est devenue indépendante qu'en 1921 ; après la grande émeute nationaliste, très violemment réprimée, de Pâques 1916 – influencée par les thèmes héroïques des poètes de la Renaissance – l'Angleterre concède et impose, après huit siècles de colonisation et d'asservissement politique et économique de l'île, une bipartition de l'Irlande : au sud l'Etat libre d'Irlande, au nord l'Ulster qui demeure propriété anglaise. Deidre Bair, sa biographe, rapporte que Beckett (né en 1906) se souvenait encore, soixante ans après, avec, dit-elle, « une frayeur horrifiée », de la rébellion de Pâques 1916 et des incendies de Dublin qu'il avait vus du haut d'une colline.

Tourner en dérision la poésie légendaire, comme il le fait dans « Recent Irish Poetry », sous prétexte de donner un panorama de la poésie irlandaise contemporaine, est donc une position hérétique dans le Dublin celtisant et nationaliste des années 20 et 30. Dans cet étrange style précieux d'étudiant érudit qui caractérise ses textes de l'époque, il raille, périphrases et circonlocutions aidant, la thématique mythique obligée et répétitive du folklore celtique. La poésie selon Yeats jouit, dit ironiquement Beckett, d'« un chatolement de thèmes – Oisín, Cuchulain, Maeve, *Tír Nanóg*, *Táin Bó Cuailgne* [...]. Il y a des spécialistes, mais pas de monopole, chaque poète est laissé parfaitement libre de faire sa sélection [...] un grand degré de liberté peut entrer dans le montage de ces composants¹⁷ »... Selon lui, cette lutte entre les académiques et les modernes n'est pas propre à l'Irlande, mais elle y est spécialement intense « grâce à la technique de nos maîtres crépusculeurs ». Là

encore, il s'agit de ce que Joyce appelle dans *Anna Livia Plurabelle* les « bégaiements à dublintente », une allusion explicite, au moins pour les Irlandais, à l'un des textes les plus célèbres de Yeats, *Le Crépuscule celtique*. Tout le panthéon irlandais le plus noble est désigné après lui : James Stephens, Colum, George Russell, Austin Clarke, Higgins qui, lui, appartient au groupe des « *younger antiquarians* », les plus jeunes amateurs d'antiquités, façon de souligner qu'il ne s'agit pas d'une simple querelle de générations, et d'une reprise banale du conflit des Anciens et des Modernes.

Les Modernes, eux, parmi lesquels se range résolument Beckett, sont définis au début du texte comme ceux qui ont pris conscience de la nouveauté qu'est la « débâcle de l'objet » : « l'artiste qui a pris conscience de cela peut décrire l'espace qui se trouve entre lui et le monde des objets ; il peut le décrire comme un *no man's land*, comme un Hellespont ou comme un vide, selon qu'il éprouve du ressentiment, de la nostalgie ou simplement de la dépression¹⁸ ». Cette définition de la modernité poétique est le premier indice tangible des réflexions de Beckett sur sa propre pratique et les raisons de son choix esthétique. On en retrouvera, bien entendu, des échos dans sa fameuse formule de « Dante... Bruno. Vico... Joyce » : « *here form is content, content is form* », credo littéraire qui alimentera toutes ses premières recherches poétiques et romanesques¹⁹. Mais il faut y voir aussi la conviction, renforcée par la fréquentation de Joyce, de la prééminence du langage sur le monde, ou plutôt de la coïncidence toujours ratée des mots et des choses. On comprend en tout cas qu'il ne puisse adhérer à aucune des idéologies poétiques celtiques qui tendent à constituer le poète en prophète – celui qui prétend dire le monde et lui donner sens – et on voit mieux pourquoi l'ironie et l'autodérision animent ses premiers écrits.

C'est aussi durant cette période, et pendant un séjour à Dublin, qu'il prend position contre le gouvernement irlandais dans un court article sur la censure en Irlande²⁰ (qui ne paraîtra finalement pas dans *Transition*) : il proteste contre le décret du 16 juillet 1929 qui créait une commission chargée de désigner, selon des critères moralisants, les livres autorisés à circuler en République d'Irlande.

En revanche Beckett s'intéresse à l'activité théâtrale dublinoise. Le théâtre de l'Abbaye est devenu l'un des centres de ralliement de tous les intellectuels irlandais et, dans les années 30 encore, il joue un rôle essentiel dans la vie culturelle nationale. Tout le théâtre d'avant-garde européen est alors présenté dans la capitale irlandaise : Ibsen est monté pour la première fois en 1913 et

Beckett assiste au *Gate* à des mises en scène de Pirandello. La modernité littéraire pénètre à Dublin par le biais de l'innovation dramatique, beaucoup plus que par le roman ou la poésie. C'est aussi l'époque où triomphe le théâtre irlandais. Beckett voit, notamment, les grandes pièces de Synge et assiste, pendant ses études au Trinity College, aux premières pièces de O'Casey, sans doute les deux dramaturges irlandais pour qui il a, à l'époque, la plus grande admiration. O'Casey, d'origine protestante mais de famille très pauvre, était plus proche des catholiques irlandais que de la bourgeoisie protestante. Autodidacte, syndicaliste actif, membre fondateur de l'Armée républicaine (*Irish Citizen Army*) en 1914, il en démissionne pourtant la même année, participe à la grande insurrection de Pâques 1916, mais se retire assez vite pour écrire des pièces qui célébreront le nationalisme tout en montrant l'ambiguïté et le danger des mythologies héroïques et nationales.

Dans le numéro de décembre 1934 de la revue *Bookman*, Beckett publie son seul article élogieux intitulé « The Essential and the Incidental » (« L'essence et l'incidence »), consacré à *Windfalls* de O'Casey. Il juge ce recueil de nouvelles et de poèmes inférieur à ses farces : « M. O'Casey est un maître de la farce, au sens, très sérieux et honorable, où il discerne le principe de désintégration jusque dans les choses les plus béatement solides, et il le rend actif jusqu'à leur explosion²¹. » Dans tout l'éventail des auteurs de théâtre irlandais, Beckett choisit donc l'auteur le plus marginal, le plus improbable, le plus « dissident » à l'égard de la dévotion nationale irlandaise, un écrivain rejeté par le public irlandais au nom du respect de la bienséance et de la mythologie nationales : *The Plough and the Stars* (« La charrue et les étoiles »), montée en février 1926, fit scandale ; le spectacle tourna à l'émeute et Sean O'Casey dut s'exiler en Angleterre. Pour Beckett, son chef-d'œuvre, à ce jour, c'est *Juno and the Paycock*²² parce que cette pièce « exprime complètement la déhiscence dramatique ; l'esprit et le monde sont séparés l'un de l'autre, dissociés de façon irréparable²³ ». L'admiration de Beckett pour les farces tragiques de O'Casey pourrait aujourd'hui surprendre étant donné le caractère militant de ces pièces consacrées à la description et à la dénonciation politique de la misère du peuple irlandais. Mais c'est précisément la distance qui sépare l'objet et le discours, son scepticisme donc, qui fait pour Beckett tout le prix de cette œuvre. O'Casey sera sans doute une des issues littéraires dont il se souviendra en revenant à Paris, pour échapper à l'emprise stylistique de Joyce. C'est en renouant avec une tradition irlandaise qu'il semblait avoir reniée plus que quiconque que Beckett

deviendra brusquement célèbre à Paris en 1953. Et *En attendant Godot* pourrait être aussi une farce tragique d'où la charge politique aurait été évacuée.

Un Irlandais à Londres

Beckett refuse donc l'idéologie et l'esthétique ossianiques, mais n'en adhère pas pour autant au modèle anglais. La reconnaissance depuis le début du siècle d'une nouvelle littérature de langue anglaise en Irlande – notamment par la critique londonienne – n'empêche pas sa dépendance (historique, politique et littéraire) à l'égard de Londres. Cette dépendance met les écrivains devant un choix difficile : soit participer à l'élaboration de cette nouvelle littérature nationale dans les termes esthétiques imposés par le débat irlandais, soit s'assimiler aux normes littéraires anglaises et poursuivre dans la voie du mimétisme dénoncée par Joyce au début d'*Ulysse* lorsqu'il définit comme un symbole de l'art irlandais un « miroir fêlé de bonne à tout faire²⁴ ». Londres représente toujours dans ces années, pour ceux qui refusent les tentatives poétiques et théâtrales de Dublin, une alternative littéraire.

Pour échapper à l'enfermement et à la pesanteur – et le mot *juggernaut* (« poids énorme ») qu'il emploie dans « Home Olga » résonne pleinement – Beckett tente donc d'abord, en empruntant l'itinéraire presque canonique des Irlandais, de trouver asile à Londres. Pendant son séjour dans la capitale anglaise (en 1934-1935), il cherche à entamer une carrière d'écrivain et de critique. Mais il considérait tous les habitants de Londres comme une masse collectivement hostile qu'il convenait d'affronter le moins souvent possible ; et, à quelqu'un qui lui demandait s'il était Anglais, il aurait répondu : « Au contraire ! » Dans une interview donnée au *Sunday Times* en 1964, il dira : « Je détestais Londres [...] tout le monde savait que j'étais irlandais – les chauffeurs de taxi m'appelaient Pat ou Mick²⁵. » Autrement dit, il ne choisit pas non plus de se soumettre à l'emprise et à l'esthétique anglaises ; sa passion pour le théâtre ne le conduit pas à s'identifier aux grandes figures irlandaises du théâtre anglais, Wilde et Shaw qui incarnent, selon le mot de Joyce, la tradition des « bouffons » irlandais : « *L'Eventail de lady Windermere* [pièce de Wilde créée en 1892] fit courir tout Londres. Dans la bonne tradition des auteurs comiques irlandais, de Sheridan et Goldsmith à Bernard Shaw, Wilde devint comme eux, le bouffon attitré des Anglais²⁶. »

A Londres, dans ces années, George Bernard Shaw (né à Dublin en 1856) est la grande figure irlandaise symétrique de Yeats, lui aussi prix Nobel de littérature deux ans après le poète irlandais. Preuve qu'il appartient au même univers littéraire, Shaw marque son opposition aussi bien au spiritualisme folkloriste de Yeats, au nom de la raison, qu'à l'entreprise romanesque iconoclaste de Joyce. Situé ainsi à égale distance de Yeats et de Joyce, il cherche, lui aussi, à subvertir les normes britanniques mais en rejetant les valeurs nationales ou nationalistes irlandaises. *La Seconde Ile de John Bull* (1904) est l'exemple même d'une pièce délibérément anti-yeatsienne. Remise en cause radicale des clichés nationaux, elle démontre, par la simple inversion des traits du stéréotype, que l'Irlandais de comédie est une création du folklore anglais.

Shaw s'opposait tout autant, et symétriquement, au projet littéraire joycien et fit un éloge pour le moins ambigu d'*Ulysse* dans une lettre adressée en 1921 à Sylvia Beach, qui lui avait demandé de participer à une souscription pour permettre la publication du livre. « Chère Madame, J'ai lu plusieurs fragments d'*Ulysse* en feuilleton. C'est une peinture répugnante, mais exacte, d'une phase dégoûtante de civilisation [...]. Peut-être pour vous est-ce de l'art [...] ; mais pour moi, c'est hideusement réel²⁷. » Non seulement Shaw refuse ainsi d'élever au rang d'art une peinture réaliste qui lui semble contraire à l'exigence littéraire, mais encore il récuse l'intérêt artistique spécifique qu'il devrait lui prêter en tant qu'Irlandais en écartant toute adhésion sentimentale et nationale.

C'est dans la capitale britannique que Beckett commence la rédaction de son premier roman, *Murphy*. Beaucoup d'études ont été consacrées à ce texte et elles ont, pour la plupart, mis l'accent sur le contenu philosophique de l'œuvre, en s'appuyant généralement sur les lectures et les citations explicites de Beckett : Descartes, Berkeley, Leibniz, Spinoza. Or, et cela a été largement oublié, *Murphy* dessine aussi l'ensemble de l'espace littéraire tel qu'il apparaît à Beckett dans ces années-là et la place qu'il s'y donne. La narration est construite sur un aller-retour entre Dublin (+ Cork) et Londres et sur une structure théâtrale traditionnelle qui met les personnages en rapport les uns avec les autres à partir de plusieurs relations triangulaires. Murphy, Dublinois installé à Londres, est à la recherche d'un travail et tout le monde est à la recherche de Murphy. Cork (qui figure la province de la province – « je dis que vous savez ce que c'est les femmes ? ou votre vie entière a-t-elle été passée à Cork²⁸ ? ») et Dublin le poursuivent ; Cork, c'est Monsieur Neary qui est amoureux de Mademoiselle Counihan, elle-même fiancée à Murphy ; Dublin, c'est Wylie qui se propose de

surveiller la demoiselle pendant qu'un certain Cooper ira à Londres... Tous ces Irlandais vont se retrouver peu à peu, et faire le voyage jusqu'à Londres, pour n'y trouver finalement que les cendres de Murphy.

L'un des enjeux du roman est la transgression des tabous nationaux, la volonté de choquer la morale dublinoise. Dublin est le lieu d'où l'on part et que l'on quitte sans remords, c'est la métaphore du provincialisme, de l'archaïsme, de la bêtise. Toutes les rancœurs à l'égard de Dublin et des Irlandais – « Pour une jeune fille irlandaise Mademoiselle Counihan était exceptionnellement anthropoïde²⁹ »... – sont résumées et rassemblées : les dénonciations des « Gaëls » et autres poètes druidiques – incarnés par Ticklepenny, « poète de cabaret du comté de Dublin » et « crevant de toutes les menues beautés de la prosodie druidique qui sont à sucer dans un pot de Porter Beamish »³⁰ –, le refus de la pudibonderie catholique et de la censure moralisante par des allusions à une prétendue version du texte en anglo-irlandais, objet de tous les soins de l'auteur, pour éviter les foudres de la censure catholique irlandaise. La très nationale mythologie celtique elle-même est mise directement en cause par un blasphème d'une grande violence dans ces années 30 : « A Dublin, une semaine plus tard, [...] Neary fut aperçu dans le central des Postes et Télégraphes, en train de contempler de derrière la statue de Cuchulain [...]. Neary s'était découvert, comme si la terre sainte lui disait quelque chose. Soudain il jeta son chapeau loin de lui, fit un bond en avant, saisit les cuisses du héros moribond et commença à se cogner la tête contre les fesses, telles quelles³¹. » Cuchulain, on l'a dit, est l'un des héros mythiques irlandais ; remis à l'honneur notamment par Yeats, il est l'incarnation de la colère et de l'indépendance nationales. Une statue le figurant a été érigée pour commémorer la fameuse insurrection de 1916 et la prise de la Poste centrale de Dublin. Son ami A.J. Leventhal raconte : Beckett « m'envoya une carte postale [de Londres]. Voudrais-je bien me rendre au bureau de Poste de Dublin et mesurer la distance entre le sol et le derrière de Cuchulain ?... Une foule m'entourait alors que je m'agenouillais avec un mètre à ruban en main afin d'accomplir ma tâche, et j'eus la chance de m'en tirer sans être arrêté [...] [ce qui faillit arriver aussi au héros de Beckett]. Il était essentiel pour notre auteur, qui ne néglige rien, de savoir si vraiment ce geste de provocation pouvait être accompli³². » Scène de grande subversion, donc, dans la droite ligne de la tradition inaugurée par O'Casey, et dont il faut comprendre la violence pour interpréter le projet romanesque de Beckett et sa situation dans l'espace littéraire irlandais.

Le testament de Murphy est encore la marque de cette empreinte très forte de Dublin vu de Londres : « En ce qui concerne la disposition des corps, esprit et âme ci-joints, je désire qu'ils soient brûlés et mis dans un sac en papier et apportés au théâtre de l'Abbeye, rue de l'Abbeye, Dublin, et derechef dans les privés, où leurs heures les plus heureuses ont été passées, à droite en descendant aux fauteuils d'orchestre, et je désire que la chasse d'eau, qu'en cas de besoin on fera réparer à cet effet, y soit tirée sur eux, de préférence pendant le spectacle, le tout à exécuter sans cérémonie ni montre de chagrin³³. » En prenant le risque de tourner en dérision l'institution nationale la plus respectée d'Irlande, Beckett montre l'importance qu'il accorde au milieu littéraire irlandais, tout en prévenant les Londoniens (les éditeurs, les critiques éventuels...) de son appartenance résolue à un pays désormais indépendant de l'Angleterre. Son insistance même, cette opposition systématique et forcenée, démontre l'emprise que ce pays exerce sur lui. C'est toute l'ambiguïté qui caractérise le Beckett des années 30 : il ne parvient pas à se délester de l'Irlande. Lieu de la naissance et de l'appartenance familiale, objet de haine et de ressentiment, Dublin reste pendant longtemps la ville dont il attend la reconnaissance. De la même façon, il ne parvient pas à éclaircir ses relations difficiles, conflictuelles et névrotiques, avec sa mère – malgré une psychanalyse suivie à Londres pendant ces années-là qui calme, ou du moins tempère momentanément, ses symptômes psychosomatiques les plus douloureux (furoncles et convulsions). Londres n'apparaît que comme un lieu d'asile temporaire qui lui permet d'accepter, par le simple effet de l'éloignement, l'identité dublinoise (il fera plusieurs séjours chez sa mère, au cours de l'année 1935, en envisageant de recommencer, en Irlande, une carrière d'écrivain). Une brève comparaison de Londres avec Paris éclaire d'ailleurs la distinction – capitale – entre l'asile et l'exil, entre le départ pour Paris, et l'éloignement encore indécis à Londres : « La portion de beaucoup la plus agréable du chemin était la longue montée à partir de la gare de King's Cross le long de Caledonian Road, lui rappelant la montée à peine moins longue à partir de la gare Saint-Lazare le long de la rue d'Amsterdam. Brewery Road était loin d'être un boulevard de Clichy, ou même des Batignolles, néanmoins au sommet de la colline il valait mieux que l'un et l'autre, *comme l'asile (en fin de compte) vaut mieux que l'exil*³⁴. »

Le dernier chapitre est sans doute le plus beau d'un point de vue stylistique. Il évoque une sorte d'adieu ambigu à l'Irlande : le vieux Monsieur Kelly, poussé par Celia, lance son cerf-volant, tandis qu'elle fixe le ciel, « pour sentir sur ses

yeux cette onction de lumière tamisée sans soleil qui était restée son seul souvenir de l'Irlande³⁵ ».

Deux Irlandais à Paris

C'est à Paris que Beckett, dès 1928, découvre Joyce, identifié pour lui avec la liberté que donne la capitale littéraire. Beckett arrive à Paris comme lecteur d'anglais à l'Ecole normale supérieure de la rue d'Ulm et ne fréquente que les cercles d'exilés irlandais et américains : Thomas McGreevy, un catholique « rageusement antibritannique³⁶ », lecteur d'anglais à l'Ecole normale lui aussi, lui a présenté Joyce, Sylvia Beach, Nancy Cunard, Richard Aldington... Beckett a lu *Ulysses* dont la traduction française, supervisée par Larbaud, paraît l'année suivante chez Adrienne Monnier. Joyce est désormais célèbre dans les cénacles intellectuels des anglophones de Paris et d'ailleurs ; Beckett, devenu rapidement son « secrétaire », prend sous la dictée des passages entiers de *Work in Progress*. Les témoins rapportent l'admiration éperdue de Beckett pour Joyce, son profond respect et sa totale identification qui va même jusqu'au mimétisme vestimentaire.

Très vite, il est enrôlé dans la guerre de son aîné contre ses adversaires esthétiques. Il rédige, pendant les premiers mois de 1929, son premier texte pour *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress*, recueil imaginé par Joyce en réponse aux violentes critiques contre l'*Œuvre en cours* (qui paraît alors en fragments dans diverses revues sous ce titre générique), signé par douze proches ou défenseurs de l'écrivain irlandais dont McGreevy et Eugène Jolas, et pour lequel Joyce assigne à chacun son sujet. Il charge Beckett, connaissant ses compétences en italien et sa bonne connaissance de *La Divine Comédie*, d'explicitier son rapport avec l'œuvre de Dante et avec celle de Vico et de Bruno. Ils se mettent d'accord sur le titre de ce court texte qui, par la suite, ouvrira le volume : « Dante... Bruno. Vico... Joyce », pour suggérer l'idée d'une généalogie intellectuelle. Dans ce premier texte publié, Beckett se place d'emblée dans la lignée joycienne avec cette étrange phrase introductive : « Et maintenant me voici, avec ma poignée d'abstractions, parmi lesquelles notamment : une montagne, la conciliation des contraires, la nécessité d'une évolution cyclique, un système poétique et la perspective d'une auto-extension dans le monde du *Work in Progress* de M. Joyce³⁷. »

Au même moment, en collaboration avec Alfred Péron, rencontré au Trinity College de Dublin (TCD) quelques années plus tôt, il travaille à la traduction française, commandée par Joyce, d'*Anna Livia Plurabelle*, un des passages les plus célèbres du *Work in Progress*. Le texte satisfait Joyce qui s'apprête à l'envoyer à l'imprimeur pour le numéro suivant de la *NRF*, quand il le montre par hasard à trois de ses amis, Philippe Soupault, Paul Léon et Ivan Goll. Le texte de Beckett et Péron est peu à peu remis en cause, retravaillé et révisé entièrement avec la collaboration de l'auteur. Il paraîtra en mai 1931 dans le volume XIX de la *NRF* sous les signatures de Samuel Beckett, Alfred Péron, Ivan Goll, Eugène Jolas, Paul-L. Léon, Adrienne Monnier et Philippe Soupault, « en collaboration avec l'auteur »³⁸. Quoi qu'il en soit, c'est à cette époque que Beckett acquiert une grande familiarité et même une connaissance intime du projet littéraire et du processus créatif de Joyce. Tous les poèmes qu'il publiera à ce moment-là dans diverses revues américaines de Paris se réclament ouvertement de Joyce ; Beckett envoie même à Samuel Putnam, un Américain qui dirige avec Edward Titus la revue *This Quarter*³⁹, une notice biographique qu'il a lui-même rédigée : « Samuel Beckett est le plus intéressant des jeunes écrivains irlandais. Diplômé de Trinity College (Dublin), il a enseigné à l'Ecole normale supérieure de Paris. Grand connaisseur de la littérature romane, ami de Rudmose-Brown et de Joyce, il a adapté la méthode joycienne à sa poésie avec des résultats originaux. De tendance lyrique, il a approfondi son art grâce à cette influence, à celle de Proust et de la méthode historique⁴⁰. »

Peggy Guggenheim rapporte que, lors de son second séjour à Paris (à partir de 1937), Beckett aurait exprimé son admiration pour le *Voyage au bout de la nuit* de Céline, mais qu'il aurait précisé aussitôt : « Joyce est le maître inégalé. Seul, incomparable, il occupe un certain plan de la littérature. C'est dans le plan suivant, inférieur, le plan de tous les autres, que Céline est le plus grand⁴¹. »

La rupture littéraire opérée par James Joyce est l'étape ultime de la constitution de l'espace littéraire irlandais. S'appuyant sur tous les projets littéraires, les débats, les procédés mis en œuvre, Joyce invente et proclame une autonomie littéraire quasi absolue. Dans cet espace fortement politisé, et contre le mouvement de la Renaissance irlandaise qui menaçait de devenir, selon son expression dans *Ulysse*, « beaucoup trop irlandais », il impose une autonomie esthétique. Cette nouvelle position procède d'un double refus : refus – violent – des normes littéraires anglaises, mais aussi refus des impositions esthétiques de la littérature nationaliste en cours de constitution. Il dépasse cette alternative trop

simple et dénonce dans un même mouvement la « mentalité nationaliste », la littérature « envahie par les fanatiques et les doctrinaires »⁴², ceux qui « s'abandonnent aux fées et aux légendes » en laissant le théâtre irlandais devenir « la propriété de la plèbe de la race la plus arriérée d'Europe »⁴³, et d'un autre côté les « bouffons » des Anglais.

C'est à travers l'usage subversif de la langue et des codes nationaux et sociaux qui y sont liés que Joyce va inventer la modernité littéraire. Il reprend à sa manière le débat qui a agité les milieux intellectuels irlandais pendant tout le XIX^e siècle, autour de la question de savoir si une culture nationale irlandaise digne de ce nom pouvait persévérer dans l'expression anglaise, c'est-à-dire, pour les Irlandais et dans leurs termes, dans la langue du colonisateur, ou s'il fallait s'employer à faire revivre le gaélique. L'entreprise littéraire de Yeats et de ses compagnons était en effet contestée par ceux qui voulaient mettre fin à l'emprise culturelle de la langue du colonisateur anglais. La *Gaëlic League* (Conradh na Gaeilge) instaurée en 1893 avait pour but proclamé de supprimer l'anglais d'Irlande au moment où l'on en chasserait les soldats britanniques et de réintroduire la langue gaélique dont l'usage avait pourtant presque disparu depuis la fin du XVIII^e siècle – sauf dans quelques régions reculées – au profit de l'anglais. Les discussions et les débats sur les mérites comparés des deux options culturelles (anglais ou gaélique) se sont poursuivis très longtemps ; ils ont profondément marqué toute la phase de fondation de la littérature irlandaise en perpétuant la division et les rivalités entre les « Irlandais irlandisants » et les « Irlandais anglicisants »⁴⁴. Les premiers, plus politiques, ont mené d'abord un travail technique d'établissement des normes grammaticales et orthographiques du gaélique, les seconds ont produit des œuvres proprement littéraires qui ont connu très vite une large reconnaissance dans les cercles littéraires londoniens.

Le projet littéraire de Joyce dépasse cette alternative et repose sur une très subtile réappropriation irlandaise de la langue anglaise : il désarticule cette langue de la colonisation en y intégrant des éléments de toutes les langues européennes, mais aussi en subvertissant les normes de la bienséance britannique et en utilisant, conformément à sa tradition nationale, les registres de l'obscène ou du scatologique. La dérision de la tradition anglaise lui permet de faire de cette langue de la domination, subvertie, une quasi langue étrangère dans *Finnegans Wake*. Il cherche ainsi à bouleverser la hiérarchie entre Londres et Dublin, à retourner contre l'anglais sa propre norme et à redonner à l'Irlande une langue qui lui soit propre. « C'est de ma révolte contre les conventions anglaises,

dira-t-il un jour, qu'elles soient littéraires ou de toute autre nature, que résulte l'essentiel de mon talent. Je n'écris pas en anglais. »

En refusant à la fois la loi esthétique de Londres et celle de Dublin, il va produire une littérature irlandaise dans une exterritorialité revendiquée. C'est à Paris, lieu neutre politiquement et capitale littéraire internationale, qu'il va tenter d'imposer cette position contradictoire en apparence, excentrique au plein sens du mot. Cyril Connolly, critique et écrivain d'origine irlandaise, explicite, dans son essai sur la littérature anglaise, la place respective de Paris et de Dublin dans la guerre littéraire entamée contre Londres : « Paris tenait, dans l'attaque contre les nouveaux Mandarins, la position prise par Dublin contre leurs prédécesseurs trente ans plus tôt. C'était là que les conspirateurs se rencontraient, dans la petite librairie de Sylvia Beach, où les exemplaires d'*Ulysse* s'empilaient comme des pains de dynamite avant de s'éparpiller le long de la rue de l'Odéon lors de missions savamment calculées⁴⁵. »

Telle est la configuration littéraire à partir de laquelle s'écrit désormais la littérature irlandaise. Le triangle littéraire dessiné par les trois capitales, Dublin, Londres, Paris, qui condense tout l'univers littéraire irlandais au moment où Beckett entre dans la vie littéraire, est profondément inscrit dans la pensée et la vision du monde des écrivains irlandais. Ainsi Seamus Heaney, prix Nobel de littérature (1995), né en 1939 en Irlande du Nord, professeur pendant plusieurs années à Belfast où il a fait ses études, qui a provoqué un scandale dans son pays en s'installant près de Dublin, se réfère exactement aux mêmes oppositions pour décrire les choix qui s'offraient à lui : « Si, comme Joyce et Beckett, j'étais allé vivre à Paris, je n'aurais fait que me conformer à un cliché. Si j'étais parti à Londres, cela aurait été considéré comme une démarche ambitieuse mais normale. Mais aller à Wicklow⁴⁶, c'était un acte lourd de sens [...] dès que j'ai traversé la frontière, ma vie privée est tombée dans le domaine public et les journaux ont écrit des éditoriaux sur mon geste. Un drôle de paradoxe⁴⁷ ! » A cette configuration historique il faudrait ajouter aujourd'hui New York, qui contribue, pour une large part, à travers la communauté irlandaise américaine, à la reconnaissance internationale des écrivains irlandais.

Pour comprendre l'identification de Beckett à Joyce, et pour entrevoir la forme même de son itinéraire, il faut insister sur leur réelle proximité et sur le parallélisme – on peut presque parler, à certains égards, de superposition à vingt ans d'écart – de leurs itinéraires, de leurs choix, de leurs combats.

Usages politiques et littéraires de Dante

Si Joyce a contribué, au premier chef, à façonner la littérature irlandaise telle que Beckett la découvre à la fin des années 20, leurs admirations et leurs rejets sont exactement les mêmes. Leur exaltation de Dante et leur méfiance ou leurs sarcasmes à l'égard des prophètes celtiques prennent presque la même forme. On ne peut pas dire que l'un, le plus jeune, s'appuie sur l'autre pour guider et justifier ses goûts et dégoûts, mais plutôt que, parce qu'il se trouve à vingt ans dans les mêmes dispositions, il va chercher le même type de réponse. Et il faut entendre les diatribes de Beckett dans les années 30 en écho aux violentes attaques de Joyce contre les choix théâtraux de Yeats à l'Abbaye en 1901 – « l'esthète est un être irrésolu, et son instinct du compromis trahit M. Yeats... En s'abandonnant aux fées et aux légendes, le Théâtre littéraire irlandais a perdu toutes ses chances d'avancer⁴⁸ ».

En dehors de la passion politique, liée à leurs appartenances sociales, qui les différencie radicalement – Beckett, qui revendique son apolitisme, est issu d'une famille protestante, enrichie depuis deux générations par l'entreprise et le commerce, Joyce, lui, appartient à la petite bourgeoisie catholique très politisée –, les deux hommes ont fait néanmoins le même type de choix intellectuels. Comme Joyce à l'University College de Dublin⁴⁹ avait choisi l'étude des langues et des littératures qui lui permettrait de maîtriser le français, l'italien, l'allemand et le norvégien, Beckett se spécialise très tôt, lui aussi, dans l'étude des littératures étrangères et pratique surtout le français, l'italien, l'espagnol⁵⁰ et l'allemand.

Le Trinity College de Dublin est « le foyer éducatif et spirituel du pouvoir protestant⁵¹ », l'institution où l'élite protestante, depuis plus de trois siècles, envoie ses fils promis à de brillantes carrières. Sean O'Casey, autodidacte protestant et militant nationaliste, résume en une formule le respect dublinois pour ce haut lieu de la culture protestante : il l'appelle dans ses mémoires, « le temple du savoir⁵² ». Beckett entre au Trinity College en octobre 1923, deux ans après la proclamation de l'indépendance de l'Irlande et quelques mois après la fin de la terrible guerre civile : là, peu d'enthousiasme et de prosélytisme nationalistes, bien sûr, puisqu'on y a toujours été fidèle à la Couronne d'Angleterre, mais, on peut l'imaginer, une atmosphère marquée par la situation politique toute nouvelle.

Le choix de Beckett pour l'étude des langues et des littératures étrangères est peu courant : dans ce contexte nationaliste et au moment où les débats dublinois tournent autour de la question de savoir s'il faut prôner en matière de culture l'isolationnisme ou le cosmopolitisme et, plus que cela, le repli sur le gaélique comme langue nationale ou l'acceptation de l'anglais, le choix d'une culture cosmopolite et ouverte sur le monde est déjà, même par indifférence, délibérément politique. Mais son apolitisme de jeune bourgeois sportif, totalement étranger au problème nationaliste – ce qui le distingue de James Joyce, passionné par la question nationale –, ne fait pas moins de lui quelqu'un qui est déjà dans une position de double refus : il refuse la position sociale que lui promet son père, convaincu qu'après de brillantes études il deviendra son successeur à la tête de son entreprise, tout en rejetant aussi l'ensemble des questions qui lui sont imposées par l'univers intellectuel national dans lequel il évolue.

C'est pourquoi l'intérêt partagé des deux écrivains pour Dante est le signe le plus probant de leur affirmation commune d'une autonomie de la littérature. La passion de Joyce pour Dante, qu'il lit dans le texte et ne cessera de citer, est aussi précoce et durable que celle de Beckett. Joyce fut, dès l'âge de dix-huit ans, surnommé « le Dante de Dublin » par Olivier Gogarty⁵³, et toutes les circonstances importantes de sa vie lui seront prétexte à des comparaisons flatteuses avec l'auteur de *La Divine Comédie* : il fit très vite référence à l'exil de Dante pour expliquer sa propre situation et se flatta, en commençant la rédaction d'*Ulysse*, d'avoir le même âge que l'écrivain florentin quand il commença à écrire *La Divine Comédie*. Beckett s'initie, lui aussi, très jeune aux subtilités de l'œuvre de Dante. Dès sa troisième année au Trinity College, il assiste aux cours de Rudmose-Brown sur *La Divine Comédie*, et travaille en particulier sur le cinquième chant de *L'Enfer*. L'exil de Dante lui sera aussi un motif, souvent avoué, d'identification⁵⁴.

Dante est donc leur premier lien intellectuel, le premier indice de leur effort commun pour échapper à la fatalité de l'enfermement irlandais, un signe de ralliement cosmopolite, la marque de l'identique refus d'une esthétique purement nationaliste qu'ils sont les seuls à pouvoir repérer l'un et l'autre, l'un chez l'autre, quand ils se rencontrent à Paris. Revendiquer Dante comme un maître littéraire, c'est manifester, sans même l'explicitier, le caractère non national de la littérature, c'est proclamer, sans le dire, le refus de se soumettre au seul dogme poétique yeatsien.

C'est pourquoi, le premier texte publié de Beckett est aussi une défense et illustration de Joyce avec les armes de Dante (« Dante... Bruno. Vico... Joyce⁵⁵ »). Beckett y résume et théorise, en l'explicitant, leur position littéraire (ou de politique littéraire) commune : les références nobles et très argumentées lui permettent de justifier le projet littéraire de Joyce aussi bien dans sa dimension proprement formelle que dans ses implications de politique spécifique. Il commence par un résumé des thèses du philosophe napolitain en matière d'évolution des civilisations, du langage et de la poésie. Joyce aurait fait un retour, *via* Vico, à un primitivisme poétique, une sorte de matière brute de la poésie oubliée par la civilisation : « M. Joyce a un langage “désophistiqué”. Chose d'autant plus remarquable qu'aucune langue n'est aussi sophistiquée que l'anglais. Elle est mortellement abstraite [...]. Cette écriture que vous trouvez si obscure est la quintessence exacte du langage, de la peinture et du geste avec toute l'inévitable clarté de la vieille inarticulation. Ici règne l'économie sauvage des hiéroglyphes, ici les mots ne sont pas les contorsions polies de l'encre d'imprimerie du XX^e siècle. Ils sont vivants⁵⁶. » « Et si vous ne le comprenez pas, mesdames et messieurs, c'est parce que vous êtes trop décadents pour le recevoir [...]. Ici la forme est le contenu, le contenu est la forme. Vous vous plaignez que ce fatras ne soit pas écrit en anglais. Il n'est pas écrit du tout. Il n'est pas fait pour être lu – ou plutôt pas seulement pour être lu. Il est là pour être regardé et écouté. Son écriture n'est pas *sur* quelque chose, *elle est cette chose elle-même*⁵⁷. »

Cette revendication d'un objet littéraire totalement inédit parce qu'il est en lui-même, en tant que forme, une *chose* visible et palpable, cette affirmation d'une « sauvagerie » ou d'une « barbarie » littéraires sont une autre façon, plus subtile et plus noble, de se réapproprier le discours mythologique des fondations celtiques de la poésie irlandaise et la croyance en une origine « pure » et spécifique. Mais surtout, c'est une affirmation et une explication précise du programme joycien de désarticulation de la langue anglaise : cette primitivité mythique de la poésie que Joyce aurait retrouvée contre la décadence vide de la civilisation est, bien sûr, une mise en question des codes de la bienséance littéraire anglaise.

Le texte se poursuit sous la forme d'un manifeste anti-anglais euphémisé et très raffiné et d'une attaque contre les Irlandais « gaélicisants » qui résument la complexité de la position de Joyce. Beckett construit une sorte de machine de guerre contre l'emprise de l'anglais sur la littérature afin de justifier et d'ennobler le projet à la fois littéraire, linguistique et politique de Joyce. Il s'agit

d'un véritable syllogisme qu'on peut décomposer ainsi : « Tous les deux [Dante et Joyce] ont perçu combien était usée jusqu'à la corde la langue conventionnelle des écrivains retors ; tous les deux ont récusé ce qui tendait à l'imposition d'une langue universelle. Si l'anglais n'est pas encore une nécessité sociale aussi définitivement établie que ne l'était le latin au Moyen Age [...] par rapport aux autres langues européennes, son extension est aussi importante que celle du latin médiéval par rapport aux dialectes italiens. » Autrement dit, l'anglais occupe en Europe la place du latin pendant le Moyen Age, c'est-à-dire la position dominante, incontestée, d'un véhicule de communication transnationale. Et l'anglais, comme le latin au XIV^e siècle, est une langue vieillie, pour ne pas dire morte⁵⁸.

« Or Dante, reprend Beckett, ne se mit nullement à adopter la langue vulgaire à partir de tel ou tel chauvinisme local, ni de telle ou telle considération visant à affirmer la supériorité du toscan, en tant que forme de l'italien parlé, au détriment des autres dialectes. En lisant son *De vulgari eloquentia*, on est frappé par sa totale liberté vis-à-vis de l'intolérance de sa cité. Il attaque les Portadowniens de partout dans le monde. “*Nam quicumque tam obscenae rationis est, ut locum suae nationis delitiosissimum credat esse sub sole, hic etiam prae cunctis proprium vulgare licitur, idest maternam locutionem. Nos autem, cui mundus est patria...*” (“Car quiconque raisonne d'assez piètre façon pour croire que le lieu le plus délicieux sous le soleil est celui de sa naissance, celui-là estime par-dessus tous les autres aussi son propre vulgaire, c'est-à-dire son parler maternel. Mais moi, dont la patrie est le monde⁵⁹...”), etc. » En d'autres termes, l'explicitation des thèses de Dante permet à Beckett de lutter contre l'emprise du nationalisme culturel irlandais qui cherchait à imposer à tous les intellectuels l'usage du gaélique. Le choix de Dante pour la langue vulgaire, explique-t-il donc, n'a pas été dicté par des considérations chauvines ; Dante ne cherchait pas à mettre en avant la langue toscane. Et pour préciser sa cible, il introduit Portdown, petite ville d'Irlande du Nord, renversant ainsi les présupposés ordinaires du commentaire des classiques littéraires. Beckett actualise, « irlandise » et donc politise le texte de Dante : les Portadowniens sont les symboles (irlandais) de l'esprit de clocher. Le raffinement et la complexité de l'argumentation, on le voit, permettent de tenir ensemble les deux refus constitutifs de la position de Joyce : refus du simple usage de l'anglais qui serait une soumission à l'ordre colonial anglais, mais aussi refus de l'archaïsme nationaliste que constituerait l'emploi littéraire du gaélique.

« Sa conclusion, poursuit Beckett, c'est que la corruption commune à tous les dialectes rend impossible d'en choisir un plutôt qu'un autre comme forme littéraire adéquate, et que celui qui voudrait écrire dans la langue vulgaire devrait rassembler les éléments les plus purs de chaque dialecte et construire un langage synthétique qui posséderait au moins plus qu'un intérêt local circonscrit [...]. Il écrivit une langue vulgaire qui aurait pu être parlée par un Italien idéal ayant assimilé ce qu'il y avait de meilleur dans tous les dialectes de son pays, mais qui en réalité n'était pas parlé ni ne l'avait jamais été⁶⁰. » Donc, comme Dante qui, contre le latin, avait choisi les dialectes italiens, sans pour autant en privilégier un, le sien, en le considérant comme supérieur aux autres, et qui avait rassemblé les éléments de diverses langues, de même, Joyce, contre l'anglais, a entrepris d'écrire une langue nouvelle, synthèse de plusieurs autres, sans privilégier son propre dialecte, le gaélique.

L'« explosif » joycien dont parle Connolly est ici justifié dans toutes ses dimensions et ennobli par le parallèle avec Dante. Beckett qui concocte lui-même cet impeccable syllogisme transfigure le débat linguistique et politique irlandais par le recours à un texte noble entre tous. Le parallélisme historique et intellectuel trouve toute sa force dans une sorte de réactualisation de la problématique inséparablement littéraire et politique instaurée par Dante : en redonnant une force politique et subversive à un texte que son statut même de classique littéraire empêche d'ordinaire d'historiciser, Beckett parvient à défendre les choix autonomes de Joyce tout en montrant leurs résonances politiques. Mais si Beckett défend avec autant d'intelligence et de raffinement la position et les choix de James Joyce, c'est sans doute parce qu'il était l'un des seuls à pouvoir comprendre la prodigieuse révolution littéraire mise en œuvre par son compatriote.

Le Purgatoire irlandais

La référence à *La Divine Comédie*, étrangement, est aussi pour tous deux une autre façon ennoblissante et inattendue d'évoquer l'Irlande. *Le Purgatoire* est en effet, historiquement, une métamorphose littéraire inespérée de l'Irlande. Au moment de l'« invention » du Purgatoire, dans le courant du XII^e siècle, plusieurs textes fondateurs, dont *Le Purgatoire de saint Patrick* de H. de Saltrey, moine cistercien, le situent en Irlande, dans un lieu désert, sous la forme d'un

trou rond et obscur dans lequel saint Patrick faisait descendre des pénitents « pour les purger de tous leurs péchés⁶¹ ». On sait que le succès de ce texte fut immédiat et considérable, qu'il a été « l'un des best-sellers du Moyen Âge », comme le dit Jacques Le Goff⁶², et que sa renommée s'est perpétuée jusqu'au XVIII^e siècle. Si bien que Rabelais et l'Arioste y font allusion, que Shakespeare l'évoque dans *Hamlet*, que Calderón en fait explicitement le thème de l'une de ses pièces – *Le Purgatoire de saint Patrick* – et que, bien entendu, Dante lui-même l'a lu de très près⁶³. C'est un peu plus tard qu'une localisation géographique précise est désignée pour ce Purgatoire irlandais : Station Island, sur le Lough Derg (le lac Rouge), dans le comté de Donegal. Dès la fin du XII^e siècle, une chapelle est édiflée sur le lieu et un pèlerinage est institué qui survivra aux destructions et aux interdictions. L'île deviendra un haut lieu du catholicisme irlandais et sera très vite liée, la « nationalisation » de saint Patrick aidant, aux manifestations et à la ferveur nationalistes⁶⁴. Une nouvelle église dédiée à saint Patrick fut achevée en 1931 « et un pèlerinage attire toujours chaque année environ 15 000 pèlerins entre le 1^{er} juin et le 15 août⁶⁵ ».

Ainsi, l'Irlande incarne l'une des plus grandes mythologies religieuses et littéraires occidentales. Beckett (comme Joyce) travaille à partir de cette coïncidence extraordinaire, qui transforme son île natale en territoire dantesque, son pays en une formidable fiction, sa terre « déshéritée » en une raison toute littéraire d'espérer. Chez Dante, le Purgatoire est une île en forme de montagne ; dans les premiers textes de Beckett, c'est donc, en bonne logique, toute l'Irlande qui est assimilée au Purgatoire, façon déniée de mettre l'Irlande au centre de ses écrits en contournant les impératifs poétiques nationaux, qu'ils soient celtiques ou réalistes, et d'obéir aux injonctions de Joyce lui-même qui conseillait aux jeunes écrivains de ne pas sortir de leur tradition nationale⁶⁶.

L'Irlande ainsi ennoblée devient un territoire exterritorialisé, un lieu utopique, sans repère et sans histoire. Le recours à Dante est un magnifique pied de nez aux politiques et aux écrivains, une arme littéraire contre le réalisme national et un moyen de détourner le dogme catholique et nationaliste. C'est précisément sur une comparaison entre *Le Purgatoire* de Dante et celui de Joyce que Beckett concluait son « Dante... Bruno. Vico... Joyce », ce qui lui permettait de préciser sa conception iconoclaste (parce que littérisée) du Purgatoire : « conique » chez Dante, « sphérique » chez Joyce, troisième terme permettant de concilier les contraires, le Purgatoire selon Beckett est un « flux de mouvement et de vitalité⁶⁷ ». Cette conception dynamique bouleverse –

habilement – les présupposés littéraires et métaphysiques les plus traditionnels. Tout comme il s’était agi de dépasser l’alternative nationaliste en inventant une position esthétique nouvelle, Joyce – théorisé par Beckett – dépasse la simple alternative, imposée par la morale catholique, entre le bien et le mal. Ce faisant, il innove en produisant une littérature du mouvement, une dynamique esthétique inédite.

Le Purgatoire de Dante est devenu une sorte de repère et de modèle littéraire pour les écrivains irlandais qui refusent la conception nationale, populaire et celtique de la poésie. Il incarne une autre généalogie poétique, plus ancienne, plus noble et tout aussi « légitime ». Seamus Heaney s’en est emparé à son tour, devenant ainsi en quelque sorte le poète de la troisième génération dantesque en Irlande⁶⁸. Empruntant la même voie que Joyce et Beckett, il a traduit certains extraits de *La Divine Comédie*, dont l’épisode d’Ugolino. Son poème « Station Island », qui donne son titre à l’un de ses recueils (1984) – traduit, hélas, en français par *Ile de pèlerinage*⁶⁹, ce qui lui enlève toute référence au Purgatoire –, est une (quasi)-citation de Dante (mais peu relevée par la critique), soulignée par la forme même du poème, la structure dialoguée des vers et l’apostrophe aux personnages. Comme dans *La Divine Comédie*, les ombres d’amis défunts apparaissent au poète, parmi lesquels la figure tutélaire de Joyce. Avec Heaney, l’Irlande poursuit sa transfiguration littéraire entamée par Yeats, poursuivie par Joyce et Beckett. A travers ceux qui ont cherché des instruments spécifiques pour lutter contre l’emprise de la vision nationale de la littérature, Dante est devenu l’un des pères fondateurs de la littérature irlandaise.

Seule cette extraordinaire constellation littéraire peut expliquer le recours permanent de Beckett au texte de Dante dans ses deux premiers textes de fiction. Cette littérisation de l’Irlande lui donne un substrat, une grille d’interprétation du monde, un réservoir inépuisable de métaphores, d’allusions savantes et devient un moteur de la création littéraire. *La Divine Comédie* est un prodigieux palimpseste, texte fondateur, cité, parodié, dévoyé, détourné.

Peut-être sa propre théorisation du projet joycien donne-t-elle à Beckett l’impulsion de cette poésie en mouvement qui marque tous ses premiers textes. Comme Dante lui même, tout au long de *La Divine Comédie*, procède au rythme de la dynamique propre de son périple dans l’au-delà – « Nous montions dans la roche brisée, et le bord nous serrait de tous côtés/et le sol voulait les mains avec les pieds [...] que ton pas ne recule jamais/continue à monter derrière moi, jusqu’à ce qu’apparaisse une sage escorte⁷⁰ » – et comme l’*Ulysse* de Joyce progresse au rythme des pas de Léopold Bloom arpentant les rues de Dublin,

l'écriture de Beckett (au moins jusqu'à *Murphy*) se fait aussi « en marchant ». Dans ses poèmes comme dans ses premières fictions (*More Pricks than Kicks*), Beckett mime le voyage de Dante aux Enfers et celui de Bloom dans Dublin à partir du même décor et selon la même dynamique ; ou plutôt, il utilise ce modèle pour donner forme littéraire à l'instabilité qui caractérise son narrateur⁷¹, cette faculté irrépressible qu'il a de bouger, de marcher, de tourner en rond, de ne jamais s'arrêter, comme si aucun lieu ne pouvait lui offrir asile.

Et c'est pourquoi multiplier les hommages directs à Dante dans ses textes est une autre façon, pour Beckett, de faire allégeance esthétique et stylistique à Joyce, de rester, comme il l'avait annoncé dans *Our Exagmination...*, dans cette « perspective d'auto-extension dans le monde du *Work in Progress* de M. Joyce ». C'est aussi un moyen tacite d'affirmer sa dette et sa dépendance éthiques, autrement dit de se ranger du côté de l'autonomie littéraire et de protester contre l'asservissement politique (national) de la littérature. On peut comprendre en ce sens cette reconnaissance de dette, confiée à Lawrence Harvey dans les années 60 : Joyce lui a appris l'« intégrité de la littérature ».

Le personnage central de son premier récit de fiction, *Dream of Fair to Middling Women* (1932), repris dans le recueil de nouvelles qui va suivre, et où Beckett réutilise à peu près le même matériau narratif, *More Pricks than Kicks*⁷² (publié à Londres en 1934), s'appelle Belacqua. Il est directement emprunté à Dante qui le range parmi les « négligents », les paresseux, les « éternels attendants » de l'Antépurgatoire⁷³.

Nous nous y traînâmes ; des gens étaient là,
qui se tenaient à l'ombre de ce roc,
dans des postures nonchalantes.
Et l'un d'entre eux, qui me semblait las,
était assis embrassant ses genoux,
et tenant entre eux son visage baissé.
« Mon doux seigneur, dis-je, jette les yeux
sur cet homme-ci, à l'air plus indolent
que si paresse était sa sœur. » [...]
Ses gestes paresseux et ses brèves paroles
me portèrent un peu à sourire ;
puis je dis : « Belacqua, je ne te plaindrai plus
désormais : mais, dis-moi : pourquoi es-tu assis
en ce lieu ? attends-tu une escorte ?
ou bien as-tu repris ton ancienne habitude ? » ⁷⁴.

Belacqua, surnom d'un artisan florentin, sculpteur de manches de luths et de guitares, connu pour sa paresse et son goût de la boisson, est donc la figure identificatoire explicite que Beckett a choisie, figure de la nonchalance, de la paresse et de la passivité de celui qui est condamné à une attente égale à la durée de sa vie. Mais c'est aussi le personnage de la plus paradoxale ironie de toute la trilogie dantesque : le poète narrateur se met à « sourire » en le découvrant, économe même de ses gestes et de ses paroles et qui vient de l'interpeller en mettant en doute sarcastiquement les paroles de Virgile lui-même, assurant au poète qu'il ne faudra se reposer qu'une fois arrivé en haut de la montagne du Purgatoire. « “Attends là-haut de reposer tes peines” [dit-il] [...] une voix se fit entendre tout près : “Peut-être auras-tu besoin de t'asseoir avant !”⁷⁵. »

L'omniprésence de Belacqua dans les premières narrations a bien sûr été soulignée par la critique beckettienne : Walter A. Strauss a souligné dès 1959⁷⁶, et plus tard Alfred Simon⁷⁷, que ce personnage de Dante est le premier de toute la longue série des clochards beckettians⁷⁸. Mais ce choix manifeste n'a jamais été rapporté à un parti pris esthétique, c'est-à-dire à la position de Beckett dans l'espace littéraire irlandais. Dans la première nouvelle du recueil *More Pricks than Kicks*, « Dante and the Lobster » (« Dante et le homard »), Beckett met en scène un Belacqua traducteur qui, lors d'une leçon d'italien, s'interroge sur la transcription de « *qui vive la pieta quando è ben morta*⁷⁹... » ; dans la nouvelle « Ding-Dong », Belacqua rencontre une femme qui évoque très explicitement la Béatrice de Dante et qui vend des places pour le Paradis, « deux pences l'une, quatre pour six pences » : « Les traits étaient inexistantes, uniquement lumineux, impassibles et confiants, pétrifiés dans leur rayonnement ou quelque chose d'approchant, car le lecteur est prié de noter que ce style suave est celui de Belacqua... Ce qu'impliquait cette silhouette triomphante, le juste et l'injuste, etc., mieux vaut y renoncer⁸⁰. » Cette reprise ironique du « *dolce stil nuovo* » de Dante, signalée comme effet littéraire et parodique, donne une bonne idée du ton de ces nouvelles. Belacqua réapparaîtra très explicitement dans *Murphy* (« A ce moment Murphy aurait donné toute son espérance de l'Antépurgatoire pour cinq minutes dans sa berceuse, il aurait renoncé à l'abri du rocher de Belacqua et au long repos embryonnaire, au-dessus de la mer australe tremblant à l'aube derrière les roseaux et du soleil à son lever obliquant vers le nord⁸¹... ») ; et aussi, sous diverses métamorphoses, dans de très nombreux textes qui suivront : *Watt*, *Molloy*, *Malone meurt*, *En attendant Godot*, *Fin de partie*, *Comment c'est*. Beckett se souviendra longtemps du sourire de Dante, qu'on retrouvera dans *Le*

Dépeupleur puis dans *Compagnie* : « Ainsi se tenait en attendant de pouvoir se purger le vieux luthier qui arracha à Dante son premier quart de sourire⁸²... »

« Home Olga » (suite et fin)

Tout l'espace littéraire irlandais, tel qu'il vient d'être évoqué, était présent, même sous cette forme euphémisée et hermétique, dans le poème « Home Olga ». La totalité des allusions, des citations, des références, des parodies de ce texte est déterminée par l'histoire littéraire irlandaise, y compris les références érudites à Dante qui ne sont ni pures ni littéraires, mais de l'ordre d'une « politique littéraire » : sous la plume de Beckett, Dante est devenu une arme pour lutter contre le nationalisme littéraire. Et l'on ne peut prétendre déchiffrer par la seule lecture interne un poème qui fait pourtant, au moins apparemment, aussi peu référence au monde. De façon étrange – et contrairement aux préjugés ordinaires de la critique qui opère toujours une coupure radicale entre la littérature et l'histoire – seule l'histoire (toujours à la fois et inséparablement littéraire et politique) a pu fournir de nouveaux instruments pour décrypter ce texte hermétique auquel on peut donc revenir.

L'importance conférée à Dante dans l'univers esthétique de Beckett permet notamment de donner une autre interprétation du détournement littéraire des trois vertus théologales dans le poème⁸³. L'étrange présence, insistante et précieuse, de ce symbolisme chromatique peut se comprendre notamment en référence au *Purgatoire* de Dante où les trois vertus théologales, signalées par leur simple couleur ou métaphorisées par des « dames » de différentes couleurs, apparaissent à de nombreuses reprises⁸⁴. Dante, là encore, médiatise le rapport avec Joyce. Beckett proclame ainsi dans « Home Olga » l'identification de Joyce avec Dante : le « *dolce stil nuovo* » traduit à la lettre est appliqué au projet de son aîné, « *the sweet noo style* ».

En reprenant les initiales de Joyce non seulement en tête de vers, mais aussi par deux fois en rimes internes, Beckett fait la preuve ironique de sa maîtrise technique, de sa proximité distante avec l'œuvre. Mais il évoque aussi de la façon la plus elliptique tout l'univers mental et littéraire de Joyce : « Home Olga » est un catalogue raisonné de l'œuvre. Le vers 5, « *Swoops and loops [...] and view of the mew* », est une allusion à Daedalus, « *the high-flying experimenter* », dans *Portrait de l'artiste* ; « *the tip of a friendly yiddophile* » est une référence précise à la définition joycienne de Dieu dans *Ulysse* : un

« collecteur de prépuces » ; le clin d'œil, « adieu, adieu, adieu », n'est pas seulement celui de Stephen associé à sa ruse, c'est aussi, selon Harvey⁸⁵, un hommage aux tout premiers textes de Joyce, *Chamber Music*, publiés en 1907, et à l'une de ses chansons favorites. Le vers 8 est une extraordinaire contraction de *Finnegans Wake*, explicitation du bouleversement temporel du livre, repris dans la formule italienne « *Che sarà sarà che fu* » au vers suivant, qui souligne le polyglottisme de Joyce.

Beckett reprend aussi, en la parodiant, une formule de Joyce dans *Anna Livia Plurabelle* qui aurait pu s'adresser directement à lui et qui rend compte de leur relation, bâtie en partie, pour Joyce, sur l'appartenance de Beckett à la noblesse universitaire irlandaise : « *Latin me that me Trinity Scholard* » – littéralement : « latine-moi ça mon Trinitaire Collégien » –, expression que l'équipe réunie autour de Philippe Soupault a traduite par : « Latine-moi ça mon pieux escholier⁸⁶. » Beckett se réapproprie cette formule en signe de complicité et d'amitié et la transforme : « *riddle me that my rapparee* » (équivalent approximatif de « énigme-moi ça mon vagabond »), façon impertinente d'ironiser sur les procédés joyciens.

Ainsi Joyce devient pour Beckett, esthétiquement et formellement, un modèle inimitable et indépassable, une sorte d'adversaire intime et intimement connu qui cherche à l'enrôler comme propagandiste attitré. « Home Olga » marque le moment de sa rupture : pour tenter de trouver une voie littéraire qui lui soit propre, c'est-à-dire pour exister littérairement, Beckett doit aussi lutter contre l'emprise de Joyce. Celui-ci ouvre en effet une voie esthétique royale mais la ferme aussitôt, en condamnant ceux qui veulent la suivre au simple mimétisme.

Poème d'hommage et d'adieu (« *Ecce himself and the pickthank agnus* »), « Home Olga » est un résumé de toutes les contradictions dans lesquelles Beckett se trouve enfermé au début des années 30. Il est sans doute celui qui a le mieux compris à la fois l'œuvre de Joyce et les raisons de ses choix stylistiques et politiques : dire l'Irlande en dehors des canons imposés par l'Irlande, et choisir l'exil pour le dire. Il connaît de près, pour les avoir expérimentées, toutes les impasses dans lesquelles s'est trouvé enfermé Joyce à Dublin. Il connaît surtout mieux que quiconque le poids des censures littéraires, l'alternative stylistique imposée aux écrivains irlandais : symbolisme ou réalisme. Il sait que la seule voie littéraire qu'il puisse emprunter est celle que Joyce a ouverte et lui a fermée. Pendant très longtemps Beckett sera dans l'impossibilité de trouver pour lui-même une solution littéraire.

Durant près de quinze ans, entre l'imitation délibérée et la libération feinte, il va chercher sa voie, à la fois avec et contre ce génie de l'improvisation qui intègre dans sa prose tous les éléments extérieurs et joue de l'aléatoire. Son propre travail littéraire est la longue recherche d'une issue : au moment où il comprend que Joyce a trouvé la seule solution esthétique qui lui convienne, et occupé le seul lieu possible à qui veut démontrer à toute force l'autonomie pleine et entière de la littérature, Beckett découvre que tout accès naïf à la littérature lui est du même coup interdit. Joyce donne et empêche tout à la fois l'accès à la voie du formalisme, à la subversion des codes de la bienséance littéraire, à la lutte contre le conformisme réaliste, au refus du moralisme catholique et nationaliste. Dès son premier séjour à Paris, Beckett a compris l'effrayante contradiction dans laquelle il va se trouver pris. Il est mis d'emblée dans une position intenable, entre le mimétisme qui l'annihile comme artiste et l'impossible rupture.

1. Robert Pinget, « Notre Ami Sam », *Revue d'esthétique*, numéro hors-série, *Samuel Beckett*, Paris, Privat, 1986. Complété et réédité, Paris, Jean-Michel Place, 1990, p. VII-VIII.
2. John Fletcher, « Ecrivain bilingue », *Cahiers de l'Herne*, n° 31, *Samuel Beckett*, 1976, p. 211.
3. E. M. Cioran, in *ibid.*, p. 49.
4. Bruno Clément, *op. cit.*, p. 374-375.
5. C'est-à-dire : « errors or omissions excepted ».
6. Lawrence Harvey, *Samuel Beckett Poet and Critic*, Princeton, Princeton University Press, 1970, p. 296-298.
7. James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, New York, The Viking Press, 1964, p. 246-247.
8. L'un des premiers textes de fiction de Beckett, publié à Londres en 1934 ; traduit de l'anglais et présenté par Edith Fournier, *Bande et Sarabande*, Paris, Ed. de Minuit, 1994.
9. *Ibid.*, p. 81.
10. Voir par exemple James Joyce, « James Clarence Mangan », *Essais critiques*, traduit de l'anglais par E. Janvier, Paris, Gallimard, 1966, p. 212.
11. Sean O'Casey, *Douce Irlande adieu*, traduit de l'anglais par Christine Longepierre, Paris, Le Chemin vert, 1989, p. 88.
12. Samuel Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*, cité par Lawrence Harvey, *op. cit.*, p. 338. Je traduis.
13. Cf. Lawrence Harvey, *ibid.*, p. 297.
14. Samuel Beckett, « Recent Irish Poetry », *Disjecta, Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, éd. et préfacé par Ruby Cohn, Londres, John Calder, 1983, p. 70-76.
15. *Ibid.*, p. 70. Je traduis.
16. *Ibid.*
17. *Ibid.*, p. 71.
18. *Ibid.*, p. 70.
19. Voir p. 57 et 67-72 et *infra*.
20. Samuel Beckett, « Censorship in the Saorstát », *Disjecta...*, *op. cit.*, p. 84-88.
21. Id., « The Essential and the Incidental », in *ibid.*, p. 82-83. Je traduis.
22. *Juno and the Paycock* (« Junon et le paon »), jouée en 1924, remporta un immense succès. La pièce fut saluée par Yeats comme « un nouvel espoir et une vie nouvelle pour le théâtre » ; elle est restée à la base du répertoire de l'Abbaye, et a été jouée d'innombrables fois aussi bien en Angleterre et aux Etats-Unis qu'en Irlande même.
23. Samuel Beckett, « The Essential and the Incidental », *loc. cit.*, p. 82.
24. James Joyce, *Ulysse*, traduction d'Auguste Morel revue par Valéry Larbaud, Stuart Gilbert et l'auteur, Paris, Gallimard, 1929, p. 5.
25. Clancy Sigal, « Is This the Person to Murder Me ? », *Sunday Times* (Color Magazine), Londres, 1^{er} mars 1964, p. 17-22. Cette remarque suppose que Beckett avait un fort accent irlandais facilement identifiable par les Londoniens. Cela m'a été confirmé, au cours d'un entretien, par son éditeur anglais John Calder.
26. James Joyce, « Oscar Wilde, le poète de *Salomé* », *Essais critiques*, *op. cit.* Je souligne. Au XVIII^e siècle, Congreve, puis ses successeurs, Farquhar, Goldsmith et Sheridan, tous d'origine irlandaise, vont en effet s'illustrer dans le genre de la comédie.
27. Lettre de G.B. Shaw à Sylvia Beach du 11 juin 1921, citée par Richard Ellmann, *James Joyce*, New York, Oxford University Press ; traduit par A. Cœuroy et M. Tadié, Paris, Gallimard, 1962 et 1987, 2 vol. ; t. II, p. 137-138.
28. Samuel Beckett, *Murphy*, Londres, 1938 ; Paris, Bordas, 1947 ; Ed. de Minuit, 1965, p. 148 ; traduit en français par l'auteur avec la collaboration d'Alfred Péron.
29. *Ibid.*, p. 89.
30. *Ibid.*, p. 68.
31. *Ibid.*, p. 36.
32. A.J. Leventhal, « Les années trente », *Cahiers de l'Herne*, *op. cit.*, p. 60.
33. Samuel Beckett, *Murphy*, *op. cit.*, p. 192.
34. *Ibid.*, p. 58. Je souligne.
35. *Ibid.*, p. 200.
36. Deirdre Bair, *Samuel Beckett*, traduit par Léo Dilé, Paris, Fayard, 1979, p. 69.
37. Samuel Beckett, *Disjecta...*, *op. cit.*, p. 19. Je traduis.
38. Philippe Soupault laisse entendre dans sa préface que « le premier essai tenté par Samuel Beckett, irlandais, lecteur à l'Ecole normale [...] aidé dans cette tâche par Alfred Péron, agrégé de l'Université », avait été largement révisé et transformé ; P. Soupault, « A propos de la traduction d'Anna Livia Plurabelle », *Finnegans Wake*, fragments adaptés par André du Bouchet, suivis de *Anna Livia Plurabelle*, Paris, Gallimard, 1962, p. 87-88.
39. Putnam accepte alors quatre de ses poèmes dans son anthologie de la jeune poésie européenne traduite en anglais : *The European Caravan*, éd. par Madia Castelhun Darnton, George Reavey et Jacob Bronowski, première partie (France, Espagne, Angleterre et Irlande), New-York, Brewer, Carren et Putnam, 1931.
40. Deirdre Bair, *op. cit.*, p. 123-124.
41. Peggy Guggenheim, *Out of this Century : The Informal Memoirs of Peggy Guggenheim*, New York, Dial Press, 1946, p. 195.
42. James Joyce, « Un poète irlandais », *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 101.

43. Id., « Le jour de la populace », in *ibid.*, p. 81-82.
44. Voir John Kelly, « The Irish Review », *L'année 1913. Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la Première Guerre mondiale*, éd. par L. Brion-Guerry, Paris, Klincksieck, 1971, p. 1024. Voir aussi Luke Gibbons, « Constructing the Canon : Versions of National Identity », *The Field Day Anthology of Irish Writing*, éd. par S. Deane, A. Carpenter et J. Williams, Derry, Field Day Publications, 1991, vol. III, p. 950-955.
45. *Enemies of Promise*, Londres, 1938 ; *Ce qu'il faut faire pour ne plus être écrivain*, traduit par Alain Delahaye, Paris, Fayard 1992, p. 87.
46. En Irlande du Sud, au sud de Dublin.
47. *Libération*, 24 novembre 1988.
48. James Joyce, « Le jour de la populace », *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 82-83.
49. Comme catholique et d'une famille peu fortunée, il n'avait pas pu entrer au Trinity College de Dublin.
50. Il traduira en 1950 une anthologie de poésie mexicaine choisie par Octavio Paz. Le volume sortira en 1958 sous le titre d'*Anthology of Mexican Poetry*.
51. Brian Inglis, West Briton, Londres, Faber, 1962, p. 122-123.
52. Sean O'Casey, *op. cit.*, p. 25.
53. Richard Ellmann, *op. cit.*, t. I, p. 98.
54. Cf. Lawrence Harvey, *op. cit.*, p. 187.
55. Voir *supra*, p. 57-58.
56. Samuel Beckett, « Dante... Bruno. Vico... Joyce », *Disjecta...*, *op. cit.*, p. 28.
57. *Ibid.*, p. 26-27. Je traduis et je souligne.
58. On retrouvera des échos de cette affirmation dans sa pièce écrite (en anglais) pour la BBC en 1956, *All That Fall* : « on dirait quelquefois que tu te bats avec une langue morte... Eh bien, tu sais, elle finira bien par mourir, tout comme notre pauvre vieux gaélique ». *Tous ceux qui tombent*, Paris, Ed. de Minuit, 1957, p. 64.
59. Dante, *De vulgari eloquentia*, (*Œuvres complètes*, trad. André Pézard, Paris, Gallimard, coll. « Bibl. de la Pléiade », p. 559.
60. Samuel Beckett, « Dante... Bruno. Vico... Joyce... », *loc. cit.*, p. 30. Traduction de Jean-Louis Houdebine, *Documents*, n° 4-5, 1979.
61. Jacques Le Goff, *La Naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard, 1981, p. 259-261.
62. *Ibid.*, p. 266.
63. *Ibid.*, p. 271-272.
64. Le saint évangéliste de l'Irlande est devenu patron de l'île ; la Saint-Patrick, le 17 mars, est fête nationale.
65. Jacques Le Goff, *op. cit.*, p.258.
66. « Vous êtes irlandais, avait-il déclaré à Arthur Power en 1921, et vous devez écrire selon votre tradition. Les styles empruntés ne valent rien... Pour ma part j'écris toujours sur Dublin, parce que, si je peux atteindre le cœur de Dublin, j'atteindrai celui de toutes les villes du monde » : Richard Ellmann, *op. cit.*, t. II, p. 135-136.
67. Samuel Beckett, *Disjecta...*, *op. cit.*, p. 33.
68. Après, notamment, Sean O'Faolain – qui a consacré une nouvelle au « *lough Derg* » – et Patrick Kavanagh.
69. S. Heaney, *Ile de pèlerinage, Poèmes. 1966-1985*, trad. A. Kearney et F. Lafon, Paris, Gallimard, 1988.
70. Dante, *Le Purgatoire, La Divine Comédie*, trad. J. Risset, Paris, Flammarion, 1988, chant IV, 31-39, p. 45.
71. Voir *infra*, p. 94-95.
72. En français : *Bande et Sarabande*, *op. cit.*
73. Cf. Ludovic Janvier, *Pour Samuel Beckett*, Paris, Ed. de Minuit, 1966, p. 102.
74. Dante, *Le Purgatoire*, *loc. cit.*, chant IV, 103-126, p. 49.
75. *Ibid.*, 95-99, p. 47.
76. Walter A. Strauss, « Le Belacqua de Dante et les clochards de Beckett », *Cahiers de l'Herne*, *op. cit.*, p. 295-315.
77. Alfred Simon, *Beckett*, Paris, Belfond, 1989, p. 69-71.
78. Voir Ruby Cohn, « A Note on Beckett, Dante and Geulincx », *Comparative Literature*, n° XII (hiver 1960), p. 93-94.
79. Dante, *Le Purgatoire*, *loc. cit.*, chant XX, 28.
80. Samuel Beckett, *Bande et Sarabande*, *op. cit.*, p. 75.
81. Id., *Murphy*, *op. cit.*, p. 61.
82. Id., *Compagnie*, Paris, Ed. de Minuit, 1985, p. 84.
83. Voir *supra*, p. 39-40. Le poème est donné dans son intégralité p. 37-38.
84. Voir par exemple Dante, *Le Purgatoire*, *loc. cit.*, chant XXIX, 121-126 : « Trois dames autour de la roue droite/venaient en dansant ; l'une était si rouge/qu'on la verrait à peine dans le feu ;/l'autre était comme si sa chair et ses os/eussent été d'émeraude ;/la troisième semblait de neige fraîche. »
85. Lawrence Harvey, *op. cit.*, p. 296-297.
86. James Joyce, *Finnegans Wake*, *op. cit.*, p. 101.

Motifs philosophiques

De retour à Dublin, les difficultés commencent. Pris dans des contradictions douloureuses, à la fois névrotiques, politiques et littéraires, qu'il mettra presque quinze ans à résoudre, ligoté par une sorte de *double-bind* qui rend également douloureuses et désirables la « domestication » ou l'exil, il ne peut se résoudre ni au retour ni au départ.

Mis à part son bref séjour à Londres (en 1935), il s'enfonce lentement et consciemment dans la déchéance et l'autodestruction. Ses lettres à Thomas McGreevy, entre autres, avec qui il restera en contact épistolaire jusqu'à sa mort en 1967, en témoignent : « Je suis abruti de tristesse¹ » ; « Maintenant je me détériore avec la plus grande rapidité. Un insensible amas d'alcool, de nicotine et d'intoxication féminine. Un tas de tripes, sans but². » Beckett est devenu « l'idiot de la famille », le mauvais rejeton d'une famille bourgeoise qui tente d'effacer aux yeux du monde les tares de l'incapable. Stigmatisé, montré du doigt, déclassé et marginal dans une société pudibonde, incapable de supporter le poids de la faute qu'on fait retomber sur lui, il se détruit lentement. Le 8 octobre 1932, il écrit à Paris à son ami Georges Reavey : « je resterai ici jusqu'à ma mort, cheminant le long de routes distinguées sur un vélo d'étranger. » Il évoque sa relation avec une mère abusive et culpabilisatrice qui fait toutes les tentatives pour l'insérer socialement et professionnellement en Irlande, afin qu'il reste auprès d'elle. « Je suppose, écrit-il, que tout concourt à m'accuser d'avoir été un bien mauvais fils, amen. J'aurai du moins ce titre honorifique : l'infamie³. » En juin 1937 encore, il écrit : « Ce matin, Mère m'a pressé de poser ma candidature

au poste d'assistant bibliothécaire à la Bibliothèque nationale, pour 150 £ par an, en m'assurant que mon ignorance du gaélique n'avait aucune importance⁴. » La puissance de l'ordre moral catholique, national et linguistique qui se met en place dès l'avènement de l'indépendance renforce encore son inadaptation et sa colère.

Et pourtant il tente, par tous les moyens, de trouver une voie littéraire irlandaise, une sorte de compromis formel qui ne l'accule pas à l'archaïsme gaélique, sans le condamner à la stérilité postjoycienne. Tout en évoquant dans sa correspondance avec McGreevy sa « constipation verbale », comme si la censure joycienne était si forte qu'elle l'empêchait littéralement d'écrire, il compose de rares poèmes très hermétiques⁵. Les thèmes de la trahison et de l'impasse y dominent, et ils semblent se réduire à l'exploration systématique – sous une forme déniée, sublimée et intellectualisée – d'une solution à la fois formelle, thématique et géographique à sa douloureuse situation d'exilé intérieur. Nombre de ces textes sont aussi écrits en mémoire de son père, mort brutalement en 1933, et dont il était très proche. Ils ont pour décor manifeste Dublin ou ses environs immédiats et s'inscrivent dans une sorte d'itinéraire circulaire, labyrinthe ou prison de la ville et des collines avoisinantes. Certains, comme le poème intitulé « Sanies I », qui évoque une promenade à bicyclette dans la campagne dublinoise, sont construits dans le mouvement même, comme une tentative d'évasion ou d'exil, trajet métaphorique et vain d'aller et retour⁶. « Enueg II », écrit en 1932 au moment où il démissionne de son poste de professeur au Trinity College, est une parfaite illustration de sa douloureuse et indécidable situation.

*Suant comme Judas
fatigué de mourir
fatigué des policiers
les pieds en marmelade
transpirant abondamment
le cœur en marmelade⁷...*

Tous ses choix le font apparaître comme un traître à ses propres yeux. Toujours « déplacé », protestant dans une Irlande catholique, intellectuel dans une famille de la bourgeoisie commerçante qui le pousse à rentrer dans le rang, démissionnaire de l'institution scolaire la plus prestigieuse de son pays, mal à l'aise et décalé dans les cercles artistiques et intellectuels de Dublin – trop marqués à son goût par le provincialisme et le nationalisme étroit –, nostalgique

de la vie parisienne, poète refusant la voie yeatsienne quasi obligatoire à Dublin dans les années 30, il se met à boire, tombe malade, se clochardise, s'enferme chez lui et cumule peu à peu tous les symptômes de l'impuissance et de la dépression. Il est traître à l'ordre familial, à l'ordre scolaire, à l'ordre social et à l'ordre artistique.

Mis à part sa fureur plus ricanante que militante, rien ne vient lui donner le contenu d'une écriture possible. Il est dans la position étrange de qui veut écrire mais sans savoir quoi : toute idée de « message » a été dévaluée par la « bardolâtrie » qui, pour lui comme pour Joyce, a ruiné pour longtemps toute tentative de narration naïve, lyrique ou réaliste ; mais aucune alternative ne semble envisageable puisque toute entreprise de construction formelle a été accaparée par Joyce. Le désespoir beckettien, au moins dans ces années, tient au sentiment d'arriver trop tard.

Contrairement à Joyce, qui inaugure et invente seul sa position d'exilé et une forme littéraire révolutionnaire et inédite, Beckett doit innover au-delà d'un point de non-retour. Usés et usagés les messages politiques, rebattus les mots d'ordre celtiques, déjà faite la révolution littéraire. Dans l'après-coup des années 60, lorsqu'il répond aux questions de Lawrence Harvey, Beckett ne cesse de redire le vide de ces années. Il décrit ses poèmes des années 30 comme « l'œuvre d'un tout jeune homme qui n'a rien à dire, et la démangeaison de faire⁸ ». Harvey ajoute que Beckett déplore leur aspect guindé, leur déploiement d'érudition littéraire et artistique qu'il qualifie de pose, et explique qu'il a passé les années qui ont suivi sa démission du Trinity College de Dublin (en décembre 1931) « à ne savoir que faire⁹ ». On retrouvera un écho direct et décisif de ces années dans *La Dernière Bande* : « Rien à dire. Pas couic¹⁰ » ; et dans la première réplique de *En attendant Godot*, à lire comme une interrogation très douloureuse et spécifique sur l'écriture à venir, mode d'emploi de l'œuvre beckettienne tout entière à partir de 1945 :

ESTRAGON (renonçant à nouveau). – Rien à faire.

VLADIMIR. – Je commence à le croire. J'ai longtemps résisté à cette pensée, en me disant, Vladimir, sois raisonnable, tu n'as pas encore tout essayé. Et je reprenais le combat¹¹.

« Ce vieux Geulincx, mort jeune »

Geulincx¹² devient dans ces années l'une des grandes références intellectuelles de Beckett. La philosophie ne lui fournit pas un ensemble d'outils techniques et conceptuels mais – et c'est très frappant à partir de l'écriture de *Murphy* – une sorte de justification ou d'ennoblissement intellectuel de son étrange et difficile rapport au monde. Seul sans doute ce scepticisme intellectualiste pouvait satisfaire ses exigences spéculatives. Mais, plus encore, cette philosophie de la contrainte et de l'impuissance, de la séparation la plus totale entre le monde, le corps et l'esprit, lui donne un instrument intellectuel qui va lui permettre de sortir de la contradiction dans laquelle il est pris. Il ne dissertera ni ne glosa sur la disjonction du corps et de l'esprit conceptualisé par le « petit cartésien » Arnold Geulincx, mais il l'utilisera littérairement pour mettre en scène ce dualisme extrême et s'identifier, à partir de sa propre expérience, à l'occasionnalisme geulincxien.

L'expérience m'apprend, dit Geulincx, que « ma langue s'agite ça et là dans ma bouche aussitôt que je veux parler, mes bras s'étendent, mes pieds s'avancent dès que je veux marcher, dès que je veux nager. Mais ce mouvement, ce n'est pas moi qui le fais, car je ne sais pas comment il s'accomplit¹³ ». Comme le corps et l'esprit sont inséparables par nature, je ne sais pas comment j'agis sur mon corps, je suis dans l'ignorance des moyens d'une causalité que ni le corps ni l'esprit ne peuvent s'attribuer : Dieu est ce qui permet de passer d'un mouvement du corps à une modification de l'âme et réciproquement. Le principe d'extériorité ou, mieux, d'étrangeté mutuelle du monde et de moi-même (« Je ne suis sur cette scène que spectateur et non point acteur », écrit Geulincx) implique une nécessaire passivité, un attentisme, une action réduite à la nécessité. D'où le précepte qui rappelle les limites de l'action et du corps : « *Ubi nihil vales, ibi nihil velis* » (« Là où tu es sans pouvoir, tu n'as rien à vouloir »). Et c'est dans la compréhension de cet ensemble de contraintes qui empêchent toute connaissance des choses en soi (« *rem non esse ita in se, ut apprehenditur a nobis* ») et limitent le principe de toute action (« *Quod nescis quomodo fiat, id non facis* » : « Ce que tu ne comprends pas, tu ne le fais pas ») que Beckett découvre aussi le seul espace de liberté permis par l'impitoyable système de Geulincx, la seule solution paradoxale qui s'offre à lui depuis sa prison corporelle, littéraire et nationale.

On retrouvera souvent chez Beckett cette conception d'une liberté contrainte, mais il l'explicitera surtout – bien que de façon très obscure – dans *Molloy* à partir d'une image empruntée à l'*Ethique* de Geulincx : « Moi, j'avais aimé l'image de ce vieux Geulincx, mort jeune, qui m'accordait la liberté, sur le

noir navire d'Ulysse, de me couler vers le Levant, sur le pont. C'est une grande liberté pour qui n'a pas l'âme des pionniers¹⁴... » Il s'agit en fait d'une allusion précise à une comparaison que fait Geulincx lorsqu'il explique le principe paradoxal de la liberté telle qu'il la conçoit : « qu'un voyageur soit dans un bateau qui l'entraîne à vive allure vers l'Occident, est-il quelque chose qui l'empêche, lui, de se diriger, dans le bateau, vers l'Orient ? C'est ainsi que la volonté de Dieu porte toutes choses, entraîne tout dans une sorte d'impétueuse fatalité, sans que rien, cependant, s'oppose à ce que nous tentions, pour autant qu'il est en nous, de résister à sa volonté par une délibération pleine et parfaitement libre de notre part¹⁵ ». Cette étrange solution contradictoire emprunte à Descartes et à Leibniz autant qu'à Spinoza : dans la plus extrême contrainte, Geulincx accorde une certaine indétermination qui sera le seul espace de liberté tragique, liberté intellectuelle, solitaire et autarcique ne donnant accès ni au corps ni au monde. « Le voyageur peut aller de-ci de-là sur le bateau, celui-ci continue comme s'il n'en était rien¹⁶. »

Beckett va tenter d'illustrer très précisément le système geulincxien de l'extériorité mutuelle en le littérisant par l'introduction du personnage paresseux et nonchalant du Purgatoire de Dante, Belacqua : exacte incarnation du principe de l'inaction énoncé par Geulincx, il est aussi ce qui permettra à Beckett de mettre en scène le principe paradoxal de la liberté sous contrainte. « C'était là sa fantaisie Belacqua, une des mieux organisées de toute sa collection. Elle l'attendait au-delà de la frontière de la souffrance, *c'était le premier paysage de la liberté*¹⁷. » Cette utilisation romanesque du scepticisme idéaliste de Geulincx n'est ni formaliste ni directement littéraire : Beckett trouve dans le système de Geulincx une formulation et un instrument d'appréhension de son propre enfermement intellectuel, national, littéraire, social et psychologique, ce qui lui permet, en retour, de mettre en œuvre de nouvelles solutions narratives.

La coïncidence des contraires

Au cours de sa recherche de solutions conceptuelles ou esthétiques, Beckett parvient aussi à traduire dans des termes littéraires et formels la série incontournable des obstacles et des contraintes auxquels il se heurte. Dès ses premières narrations, il va chercher à tirer parti de toutes les figures dialectiques, les formes de compromis ou de « coïncidence des contraires ».

La première de ces formes est rhétorique. Pour rapprocher des termes opposés et réputés inconciliables, Beckett privilégie la figure de l'oxymore, soit l'alliance de termes opposés (« Il avait un faible prononcé pour l'oxymoron », dit le narrateur de « Ding-Dong », après le récit de l'une de ses « pauses mobiles »¹⁸), et celle de l'antithèse. Il évoque dans *Dream...* l'intervalle entre les mots ou entre les phrases, « les saisons antithétiques des mots (rien de plus simple que l'antithétique)¹⁹ ».

La seconde forme de coïncidence des contraires mise en œuvre par Beckett est littéraire, c'est la figure du Purgatoire, synthèse et dépassement de l'opposition du bien et du mal. Le Purgatoire, lieu intermédiaire entre le Paradis et l'Enfer, espace d'attente pour Belacqua, est aussi une frontière qui permet de repenser toutes les alternatives trop simples, toutes les possibilités ouvertes par la littérature. Dans l'indécidable et insupportable situation où se trouve Beckett, le moyen terme théorique, géographique et littéraire, du Purgatoire est ce qui lui permet de faire durer l'attente, de différer le choix, de construire, dans ses textes mêmes, l'aporie permanente qui permet de toujours suspendre la décision. L'écriture, telle que la conçoit alors Beckett, est juste dans l'entre-deux du Purgatoire : « sans le courage d'en finir ni la force de continuer ».

Enfin, la résolution de la contradiction se fait à travers l'appréhension conceptuelle de la contradiction elle-même sous la forme privilégiée du mouvement immobile. Cette mobilité immobile, directement liée à la disjonction de l'âme et du corps, correspond très exactement au mouvement relatif décrit par Geulincx, à la faible marge de libre mouvement accordée, au sein du mouvement contraint, à celui qui est embarqué sur le bateau de la liberté geulincxienne. Cette immobilité mouvante est recherchée comme une sorte d'équilibre miraculeux, de paradis ataraxique que vient sans cesse bouleverser une condamnation au mouvement perpétuel. Cette étrange et permanente impulsion est décrite sous la forme d'une malédiction, celle d'un corps condamné au mouvement circulaire et incessant s'il veut échapper aux « Furies » : « Il aimait à penser qu'il pouvait fausser compagnie à ce qu'il appelait les Furies, simplement en se mettant en mouvement [...]. De l'âtre à la fenêtre, de la chambre d'enfants à la chambre à coucher, voire d'un quartier de la ville à un autre, il trouvait bien le moyen de les accomplir, ces petits exercices de mobilité²⁰. »

Ce qui pourrait se lire sous la forme unique et réductrice d'un aveu névrotique et d'un pur récit biographique retraçant des difficultés psychologiques, une sorte d'autoportrait en somme (que les biographes n'ont pas

manqué de relever comme tel²¹), peut aussi être entendu comme une autre façon, subtile et latente, de résoudre, dans la contradiction même, un problème littéraire insoluble. Le mouvement incessant d'aller et retour qui caractérise les textes de jeunesse de Beckett s'inscrit non seulement dans l'espace géographico-littéraire dont il dépend, mais il offre aussi autant de moyens de ruser et de trouver une voie médiane entre partir et revenir, entre écrire et se taire.

Un athéisme littéraire

Beckett va entreprendre un travail de « mise en œuvre » spécifique de Geulincx, notamment dans son premier roman, *Murphy*. La trame latente du roman est une mise en scène presque littérale des présupposés du système de Geulincx. « Ainsi Murphy se sentait fendu en deux, d'un côté un corps, de l'autre un esprit [...] il sentait l'esprit à l'étanche du corps, et ne comprenait pas par quelle voie la communication s'effectuait, ni comment les deux expériences venaient à déborder l'une sur l'autre²². » Tout le problème de Murphy, c'est d'imposer l'immobilité à son corps, pour permettre à son esprit de se mouvoir en toute liberté : « C'était seulement le corps apaisé qu'il pouvait commencer à vivre dans son esprit²³ » ; « bientôt son corps serait tranquille, bientôt il serait libre²⁴ ». Ce qu'on a nommé ailleurs « exil intérieur » est à entendre ici littéralement : Murphy cherche l'exil salvateur de l'âme, enfin libérée des vicissitudes et des contraintes corporelles. C'est pourquoi le discours normatif de la psychiatrie, figurée à la M.M.M.M. – « Maison Madeleine de la Miséricorde Mentale » – par le docteur Angus Killiecrankie, est mis en cause : si le travail du psychiatre est de « réconcilier » le corps et l'esprit séparés, si « tout traitement [doit] viser à jeter un pont sur cet abîme », alors Murphy s'oppose radicalement à l'évidence commune « des bienfaits rudimentaires de la réalité laïque » : « tout cela ne manquait pas de révolter Murphy, dont l'expérience en tant que roseau pensant l'obligeait à appeler sanctuaire ce que les psychiatres appelaient *exil*, et à concevoir les malades, non comme bannis d'un système bienfaisant, mais comme échappés d'un fiasco colossal [...] ce qu'il appelait son esprit fonctionnait non comme un instrument mais comme un site, dont il était *exilé* précisément du fait de ces faits quotidiens²⁵ ».

Beckett expose succinctement, et à sa manière ironique et rigoureuse, dans le « grand chapitre VI », comme le nomme Deleuze²⁶, les principes du système de Geulincx. La présence de ce métadiscours est clairement mise en évidence et

il semble presque jouer le rôle des préambules ou des règles du jeu qui apparaîtront dans les textes postérieurs, pour énoncer le mode d'emploi et donner un « guide » pour la lecture : « Hélas le moment est venu », écrit Beckett au début de son chapitre, où il faut essayer de justifier l'expression « esprit de Murphy » ; et il reprend : « cette tâche pénible accomplie, il n'y aura à ce sujet plus de communiqués ». Cette sorte d'avertissement au lecteur fournit la quasi-totalité des clés conceptuelles nécessaires à la bonne compréhension du texte et la reprise presque textuelle, en tout cas fidèle, des raisonnements et des propositions d'Arnold Geulincx.

Jouant sur la différence de registre entre le prosaïque et le spéculatif, il prend l'exemple dérisoire d'un coup de pied, contraire à la hauteur ordinaire de la philosophie et du philosophe (« Ni il pensait un coup de pied parce qu'il en sentait un, ni il sentait un coup de pied parce qu'il en pensait un²⁷ »). Beckett accepte la logique geulincxienne qui voit dans la « congruence partielle » entre le corps et l'esprit le résultat d'une intervention divine, mais il s'agit là pour lui d'une solution formelle, puisque « le problème n'avait pas beaucoup d'intérêt ». Ce dualisme radical est en accord avec ses dispositions psychologiques (ou celles que le narrateur attribue à son personnage) : « il était prêt à accepter toute explication qui ne jurât pas avec le sentiment, de plus en plus fort à mesure qu'il vieillissait, que son esprit était clos, un désordre clos ».

Mais il lui fournit aussi une solution formelle qui préside à l'organisation du livre : « Il s'intéressait beaucoup moins aux causes de cette situation qu'à la façon dont il pourrait en tirer parti²⁸. » Dans ce chapitre, où il souligne une des contradictions majeures qui vont être au cœur de toute son œuvre future et qui fondent sans doute le malentendu dont il a été l'objet, Beckett réaffirme son refus et son dégoût du « goudron idéaliste ». Et pourtant il semble se rapprocher d'un spiritualisme radical : ne peut-on pas comprendre le primat absolu de l'esprit sur le corps qu'il expose dans *Murphy*, qu'il semble même vouloir illustrer par la littérature, comme l'affirmation d'un idéalisme absolu ? Or il revendique au contraire un dualisme accordant une place égale aux deux ordres, le matériel et le spirituel (« Il y avait le fait mental et il y avait le fait physique, également réels sinon également agréables²⁹ »). Beckett ne transforme pas la liberté permise par le « monde de l'esprit » en une croyance métaphysique et romantique (qu'il laisse aux poètes yeatsiens). De façon évidemment très consciente, il n'emploie jamais le mot « âme » (*soul*) lié au vocabulaire religieux, philosophique, poétique, national même, mais celui, rationaliste, d'« esprit » (*mind*). Il opère ainsi une sorte de matérialisation, de prosaïsation de

la problématique spiritualiste : la référence à la psychiatrie, par exemple, est une façon de rendre triviales et banales les choses de l'esprit. Comme Freud a pu parler de « réalité psychique », Beckett désenchante le parti pris spiritualiste pour en faire un matérialisme paradoxal.

De là, on peut déduire toute sa défiance à l'égard de la « profondeur » poétique, sa haine de la pompe, son refus de l'effet de réel en littérature. La transmutation littéraire que Beckett fait subir à la philosophie est ainsi une métamorphose prosaïque, une sorte de laïcisation romanesque rendant aux spéculations abstraites et nobles leur dimension de banalité quotidienne. A la ferveur philosophique et à la grandiloquence poétique, à l'élévation spirituelle constitutive de la religion littéraire et philosophique, Beckett va substituer un athéisme artistique qui refusera jusqu'aux postulats de la représentation. Il rejettera tout ce qui, de façon spécifique, reproduit la croyance dans un au-delà littéraire. La tradition romantique en littérature est liée à ce présupposé, aujourd'hui encore largement constitutif de la pose poétique et contre laquelle, précisément, Beckett va mener toute sa vie une guerre qui restera largement incomprise. Les dévots de la littérature, c'est-à-dire ceux contre lesquels il s'est constitué, ne voudront retenir de lui que cette affirmation d'un idéalisme exclusif, sans comprendre qu'il tente une refondation matérielle du geste même de la littérature.

La pensée de Geulincx est en tout cas ce qui lui permet, dans *Murphy*, d'articuler sa posture psychologique (son pessimisme voire son désespoir) à l'ensemble de son projet littéraire. Beckett travaillera à ce premier projet romanesque entre 1934 et 1937, quarante-deux éditeurs vont le refuser en deux ans, il sera finalement publié par Routledge à Londres en 1938, quand il se sera décidé à s'installer définitivement à Paris. Il dédiera à l'un de ces éditeurs, nommé Doran, un petit poème rageur et oxymoréique :

*Oh Double Day Doran
Less Oxy than moron
You've a mind like a whore on
The way to Bunderan ³⁰.*

Le thème geulincxien associé au motif dantesque seront l'objet d'innombrables reprises et variations tout au long de l'œuvre. On retrouvera dans sa pièce *Eleuthéria* (« Liberté », 1947) une trace de cette tragique recherche de liberté : son héros ne pourra que renoncer à être libre et retournera à son lit-cage, « le maigre dos tourné à l'humanité³¹ ». Le divorce entre l'ordre mental et

l'ordre physique est omniprésent dans *Molloy* (1948) : « Et quand je regarde mes mains, sur le drap, qu'elles se plaisent déjà à froisser, elles ne sont pas à moi, moins que jamais à moi, je n'ai pas de bras, c'est un couple, elles jouent avec le drap, c'est peut-être un jeu amoureux, elles vont peut-être monter l'une sur l'autre³²... » Même les préoccupations stylistiques liées à l'emploi des temps sont surdéterminées par l'identification aux principes de Geulincx. En effet, comme la dissociation entre le corps et l'âme implique une disjonction entre le mouvement et la volonté, de même la continuité temporelle entre le présent et le futur est mise en cause puisqu'elle est suspendue à l'intervention de Dieu. Chez Beckett, le refus de sortir de la seule évidence du présent et de se projeter dans un hypothétique avenir prend la forme spécifique et stylistique de la hantise du futur. « Me voilà acculé à des futurs », écrit-il dans la nouvelle « Le calmant³³ », rédigée à la même époque.

« La fin », autoportrait en idiot de la famille.

Tout de suite après la guerre, en 1946, il écrit en français une nouvelle d'abord intitulée « Suite », puis « La fin » qui sortira en partie dans le numéro de juillet 1946 des *Temps modernes* et qui marque très exactement l'articulation entre les textes du « début » et ceux de la « fin ».

La nouvelle évoque ce que Beckett aurait pu ou voulu être, en cette idéalisation intellectuelle du vagabond³⁴, s'il n'avait quitté Dublin pour Paris et ne s'était remis à écrire, cette pulsion d'abandon, d'étrangeté à tout, à toute injonction du monde, faute d'y être présent de quelque manière que ce soit ; ce qu'eût été la fin d'un écrivain tellement acculé au renoncement qu'il aurait préféré la solution geulincxienne de l'étrangeté totale de l'esprit et du corps, leur séparation irrémédiable, à un quelconque engagement, toujours perdu d'avance, dans le monde. L'énigmatique dernière phrase du récit renverse toute la perspective de l'écriture : « Je songeais faiblement et sans regret au récit que j'avais failli faire, récit à l'image de ma vie, je veux dire sans le courage de finir ni la force de continuer³⁵. » Le narrateur meurt en pensant au récit qu'il aurait pu faire de sa vie et l'auteur pousse le réalisme au point de confondre la mort du narrateur avec la disparition (ou l'inexistence) du texte.

On peut lire la nouvelle comme l'une des tentatives les plus poussées de Beckett pour décrire toutes les implications « pratiques » des principes de Geulincx. « La fin » est le récit de la recherche de l'immobilité et du calme, récit

d'un « devenir Belacqua » pour atteindre à la liberté. Mis à la porte d'un hôpital ou d'un asile, le narrateur, qui raconte sa vie à la première personne, trouve une chambre à louer dans un sous-sol et ne demande qu'à rester immobile, voir et entendre le moins possible du monde. Mais, dépouillé de son argent, il erre çà et là, dort sur un tas de fumier, est rejeté de partout, circule à la ville et à la campagne, puis trouve refuge dans une caverne au bord de la mer, où un homme qu'il connaît prend soin de lui. « Je restais allongé dans la caverne et parfois je regardais vers l'horizon³⁶. » Il rejoint ensuite une cabane dans la montagne, ruine sans porte ni fenêtre, avant de redescendre en ville « demander l'aumône à un coin ensoleillé³⁷ » et finit sous une barque renversée, caché dans un jardin. Le narrateur se dépouille progressivement, abandonne son argent, ses vêtements, la compagnie des hommes – « Qu'on ne vînt plus, qu'on ne pût plus venir, me demander si j'allais bien et n'avais besoin de rien, cela ne me faisait plus guère de peine³⁸... » –, s'immobilise puis se couche tout à fait. L'épuisement de toute la série possible des lieux déclinés les uns après les autres, ville, campagne, mer, montagne, qui vont venir à la dernière page l'« écraser dans une systole immense³⁹ », est une autre manière d'insister sur l'indifférence au monde. « D'habitude je ne voyais pas grand-chose. Je n'entendais pas grand-chose non plus. Je ne faisais pas attention. Au fond je n'étais pas là. Au fond je crois que je n'ai jamais été nulle part⁴⁰. »

Le clochard rencontre son antithèse absolue en la personne d'un « révolutionnaire », qui prêche les thèses marxistes (et nationales ?) en haranguant le peuple : « C'était un homme monté sur le toit d'une voiture automobile, en train de haranguer les passants. Du moins c'est comme cela que je comprenais la chose. Il gueulait si fort que des bribes de son discours arrivaient jusqu'à moi. Union... frères... Marx... capital... bifteck... amour. Tout d'un coup il se retourna et me mit en cause. Regardez-moi cette loque, clama-t-il, ce déchet... Vieux, pouilleux, pourri, à la poubelle... Mais parle donc espèce d'immolé ! hurla l'orateur. Puis je m'en allai, quoiqu'il fût encore jour⁴¹. » Le mendiant beckettien a tous les attributs de ce que Marx appelait le « lumpenproletariat », ceux dont les conditions de vie sont si précaires qu'ils sont irrécupérables pour tout mouvement révolutionnaire. Tout le mordant de Beckett contre les « travailleurs » ne trouve son sens que dans cette opposition fondamentale à l'instance politique (nécessairement nationaliste dans le contexte irlandais). « Mendier les mains dans les poches, cela fait mauvais effet, cela indispose les travailleurs, surtout en hiver », mais « quant à tendre la main, pas

question ». Il finira donc par se bricoler une planchette en forme de sébile, attachée « avec de la ficelle au cou et à la taille⁴² ».

Berkeley ou l'idéalisme irlandais

On peut décrire l'œuvre de George Berkeley – volontiers repris par le jeune Beckett dont le *tutor* au Trinity College, Arthur A. Luce, était le futur éditeur des œuvres du philosophe –, ou du moins le point de départ de son projet intellectuel même, comme une tentative pour transmuter son origine irlandaise (et donc sa marginalité) en opposition intellectuelle à la toute-puissance anglaise : Berkeley a mis au point une sorte de machine de guerre idéaliste qui défiait la totalité du positivisme anglo-saxon de son temps⁴³.

Les nombreuses références à la formule la plus célèbre de Berkeley, « *esse est percipi* » – être c'est être perçu –, donnent une idée de l'utilisation quasi existentielle que Beckett fait de cette assertion. Au lieu d'en faire un instrument d'analyse intellectuelle, il l'emploie – comme il l'a fait pour Geulincx – pour exprimer son indifférence au monde. L'idéalisme berkeleyen est complémentaire de celui de Geulincx dans le dispositif intellectuel et démonstratif du Beckett des années 30. La problématique idéaliste apparaît beaucoup dans *Murphy* notamment, où la question de l'existence est liée à la perception extérieure. « Murphy se mit à voir le Rien [...] qui est l'absence (pour abuser d'une distinction raffinée) moins du *percipere* que du *percipi*⁴⁴. » Dans *Watt*, de la même façon, seule la perception d'un autre rend l'existence nécessaire et donc certaine.

Utilisation étrange, littéraire, de la philosophie : Beckett en fait une sorte de réservoir de références et surtout un instrument rassurant d'identification. Berkeley, forme irlandaise (donc pour lui plus proche) de la position de Geulincx, permet à Beckett d'affirmer que sa position existentielle sceptique n'est pas seulement une sorte de caprice intellectualiste : le philosophe, qui appartient au panthéon intellectuel irlandais, fonde, en quelque sorte historiquement, son idéalisme « laïque ». Gilles Deleuze a souligné cette sorte de « parenté » culturelle entre Beckett et Berkeley dans son analyse de *Film*, intitulée justement « Le plus grand film irlandais » (« c'est le passage d'un Irlandais à un autre »)⁴⁵. Mais il ne la rapporte pas à une histoire intellectuelle ou esthétique et n'en perçoit donc tout à fait ni la logique spécifique ni le parti formaliste qu'en tire Beckett. Comme il méconnaît le travail proprement

esthétique de l'écrivain (et non pas conceptuel, malgré son usage constant des concepts philosophiques), Deleuze croit reconnaître dans la « berceuse » finale « l'idée platonicienne de *Berceuse*, la berceuse de l'esprit qui se met en branle⁴⁶ », sans y reconnaître la recherche geulincxienne de l'ataraxie qui, seule, peut donner réponse à la question que se pose le philosophe au début de son texte : « Il y a donc quelque chose d'épouvantable en soi dans le fait d'être perçu, mais quoi⁴⁷ ? »

Dans l'un de ses entretiens avec Lawrence Harvey, en 1962, Beckett évoque Berkeley à propos de son sentiment d'absence au monde, de sa sensation d'une « existence par procuration » : « il associa ce sentiment, écrit Harvey, avec la philosophie idéaliste de Berkeley. C'était peut-être [dit-il] un trait de caractère propre aux Irlandais, fondamentalement un scepticisme devant la nature comme un donné, doublé d'un scepticisme à l'égard du sujet percevant⁴⁸ ». En associant la tradition du scepticisme à l'irlandéité, Beckett souligne que cette attitude critique irlandaise est constituée comme une sorte d'insistance historique, d'humeur générale à l'égard du monde qui caractériserait la majorité des intellectuels irlandais, marqués par une histoire coloniale d'une extrême violence. Le scepticisme le plus intellectualiste serait une expression de cette méfiance historique à l'égard du bon sens et des choses les mieux partagées du monde, une sorte de mise en question du sens commun qui fait de l'ordre du monde la première évidence.

*Film*⁴⁹ est à comprendre dans ce sens. Beckett y reprend explicitement la proposition de Berkeley, « *esse est percipi* », et déclare dès la première page : « proposition naïvement retenue pour ses seules possibilités formelles et dramatiques ». L'hypothèse de départ est la suivante :

« Perçu de soi subsiste [quand bien même] l'être [est] soustrait à toute perception étrangère, animale, humaine, divine.

« La recherche du non-être par suppression de toute perception étrangère achoppe sur l'insupprimable perception de soi⁵⁰. »

Poussant à l'extrême (et jusqu'à l'absurde) la logique idéaliste, Beckett cherche les conditions de possibilité de l'inexistence : si « *esse est percipi* », alors « *non esse est non percipi* ». A quelles conditions peut-on ne pas être perçu ? Comment échapper à la perception pour accéder à l'inexistence ataraxique, figure de la solitude et de la liberté selon Geulincx ? La progression dramatique de *Film* respecte à la lettre ces courtes propositions initiales : le raisonnement épuise toutes les possibilités. O, l'objet (Buster Keaton), est poursuivi par Œ, l'œil (l'objectif de la caméra), « le premier en fuite, le second à

sa poursuite ». O peut échapper (de justesse) au regard d'autrui (le couple), au regard animal (le singe sur l'épaule de la femme), il parvient à échapper à l'objectif de la caméra, rentre dans sa chambre, ferme la fenêtre, expulse chien, chat et perroquet, « s'abritant derrière la couverture il va à la glace et la recouvre avec la couverture », il met en pièce le chromo « représentant Dieu le père », déchire des photos, pour se rendre compte finalement, avec « épouvante », qu'il ne peut échapper à sa perception de lui-même ; « l'insupprimable perception de soi » empêche l'accession à l'inexistence geulincxienne, à la « fantaisie Belacqua ».

Ainsi, la préoccupation de Beckett n'est sans doute pas, comme a pu le croire Deleuze, de traverser « les trois grandes images du cinéma, celle de l'action, de l'aperception et de l'affection ». La transformation d'une proposition philosophique technique en un film (presque) narratif de poursuite mettant en scène Buster Keaton est du même ordre que ses tentatives de subversion des convenances littéraires. Beckett procède, ironico-formellement, à un renversement des évidences narratives et réalistes du cinéma, et inaugure un nouveau « genre » cinématographique : le « drame » et le « suspense » spéculatifs.

« Le Dépeupleur » dépeuplé

*Le Dépeupleur*⁵¹ (écrit entre 1967 et 1970) est, lui aussi, directement issu de cette même problématique. Sans référence explicite à la théorie geulincxienne et à la figure privilégiée du Belacqua de Dante, le texte demeure (à dessein) une énigme indéchiffrable qui apparaît à la critique, qui en a proposé de nombreuses interprétations⁵², comme « extérieure à tous les discours de la raison [...] grand mystère », ou même comme une « énigme qui semble passer l'entendement »⁵³. Tzvetan Todorov, parmi d'autres, a proposé de lire *Le Dépeupleur* comme une réécriture du mythe platonicien de la caverne ; Alain Badiou suggère qu'il s'agit d'une sorte de parabole sur le désir humain (« Beckett, écrit-il, parvient à dégager des critères de classification de la pluralité humaine⁵⁴ »). Antoinette Weber-Cafilisch, qui a consacré un ouvrage entier au seul *Dépeupleur*⁵⁵, refuse aussi bien la lecture allégorique que la lecture réaliste ; elle propose d'avoir recours notamment aux dessins de William Blake pour comprendre la démarche artistique de Beckett et d'accepter l'idée de polysémie du texte.

L'étrange traduction du titre dans la version anglaise donnée par Beckett, *The Lost Ones*, indique que le « dépeuplement » dont il s'agit est celui, progressif, qui s'opère dans les corps ; c'est l'abandon, la séparation progressive de l'âme et du corps, du désir et du corps, du mouvement, de la volonté et du corps (le « dépeupleur » du titre serait le lieu – le cylindre – où l'on se « dépeuple », où les corps se vident), ce que Beckett appelle dans *Murphy* l'« exil » et dont il donne dans le roman une définition qui éclaire parfaitement le projet du *Dépeupleur* : « A mesure qu'il trépassait en tant que corps, il se sentait ressurgir en tant qu'esprit, libre de se mouvoir parmi les trésors de son esprit⁵⁶. »

Dans ce texte aux allures inquiétantes, Beckett ne raconte ni ne « représente » (au sens d'une allégorie par exemple) rien ; il utilise un matériau conceptuel comme matrice et contrainte d'écriture : la conception de la liberté ataraxique théorisée par Geulincx permet l'élaboration d'un texte littéraire qui n'appartient cependant à aucune catégorie répertoriée. Ce n'est ni un récit (linéaire), ni une métaphore (un sens transcendant au texte). C'est une sorte de figuration d'une position intellectuelle poussant aux limites les conséquences d'un idéalisme radical. Beckett propose la littérisation d'une position philosophique qui refuse l'incarnation sans croire à l'intériorité (démontrant ainsi, une fois encore, sa propension à n'occuper esthétiquement que des positions intenable).

Les corps qui s'agitent dans le « cylindre » sont classés selon leur appétence au mouvement, qui constitue le seul principe de division de cet univers. « Premièrement ceux qui circulent sans arrêt. Deuxièmement ceux qui s'arrêtent quelquefois. Troisièmement ceux qui à moins d'en être chassés ne quittent jamais la place qu'ils ont conquise [...]. Quatrièmement ceux qui ne cherchent pas ou non-chercheurs⁵⁷... » Or, à l'inverse du sens commun qui assimile à l'immobilité les propriétés de la mort et attribue au mouvement des critères positifs, Beckett, illustrant en cela très précisément les préceptes déjà cités de Geulincx qui limitent le principe de l'action (*Ubi nihil vales, ibi nihil velis* – « Là où tu es sans pouvoir, tu n'as rien à vouloir » – et *Quod nescis quomodo fiat, id non facis* – « Ce que tu ne comprends pas, tu ne le fais pas »), cherche à illustrer la logique de la recherche paradoxale de la liberté selon Geulincx comme désaffection ou désertion du corps, afin de mieux assurer une liberté intellectuelle. Les corps en mouvement dans le cylindre sont peu à peu vidés (dépeuplés) de toute dépendance à l'égard d'un vouloir qui les meut :

puisque'ils ne peuvent pas savoir (et l'agitation des chercheurs qui s'éteint peu à peu en témoigne), ils ne veulent plus vouloir, et peu à peu deviennent ces « vaincus » qui ont totalement déserté leur corps (« Nul ne regarde en soi où il ne peut y avoir personne. Yeux baissés ou clos signifient abandon et n'appartiennent qu'aux vaincus⁵⁸ »). Ainsi, à l'envers de l'évidence physique et métaphysique, ce qui est « pour le mieux » dans le cylindre, c'est l'extinction de tout désir, de tout mouvement, y compris des yeux, figurée par la pose alanguie de tous les corps ayant enfin trouvé leur liberté ; si un mouvement, même imperceptible, persiste, c'est que le paradis ataraxique n'est pas encore atteint, c'est que tout n'est pas encore pour le mieux : « la persistance de la double vibration donne à penser que dans ce vieux séjour tout n'est pas encore tout à fait pour le mieux ». Il faut sans doute voir aussi, dans cette dimension collective de l'expérience ataraxique, une représentation de la sagesse selon Schopenhauer qui proposait d'opposer à la force absurde du « vouloir-vivre » un bonheur « négatif », l'extinction de tout désir, l'abstinence et la non-procréation pouvant seuls assurer la suspension de la douleur et la quiétude dans la délivrance⁵⁹.

On s'interdit, autrement dit, de comprendre les ambitions formelles et conceptuelles d'un texte aussi obscur que *Le Dépeupleur*, si l'on se contente de lui appliquer les notions du sens commun et de le lire *in abstracto*, sans le rapporter à toute l'histoire de l'œuvre. L'évidence intuitive attribue, par exemple, à la notion de mouvement une connotation positive et à celle d'immobilité (assimilée à la mort) une dimension négative, topique héritée notamment de Pascal et de sa formule fameuse : « Notre nature est dans le mouvement ; le repos entier est la mort⁶⁰. » Ainsi, Antoinette Weber-Caflish écrit par exemple : « Le chercheur n'est rien d'autre que l'être humain vivant et le non-chercheur le même une fois mort⁶¹. » Alain Badiou écrit dans le même sens que Beckett distingue « les humains qui cherchent et ceux qui ont renoncé à chercher. Ces derniers ont cédé sur leur désir [...]. Ces chercheurs défaits sont appelés des vaincus [...] certes, nous pouvons être vaincus, c'est-à-dire défaits dans le désir qui nous constitue⁶² ». Or, seule la totalité de l'immense détour historique que j'ai proposé (et qui passe notamment par l'Irlande) peut permettre d'inverser le sens attribué ordinairement à ces catégories en apparence banales – le mouvement comme malheur et damnation, l'immobilité comme promesse de bonheur – et de rendre à ce texte mystérieux sa cohérence esthétique et conceptuelle.

Le Dépeupleur est peut-être le texte dans lequel Beckett parvient le mieux à accorder tous les grands « opérateurs » de sa création. La référence au *Purgatoire* de Dante est omniprésente à la fois comme référent figuratif (Dante

échappe, lui aussi, tant à l'allégorie qu'au réalisme tout en parvenant à parler de lui-même et du monde, et le « cylindre » pourrait être, après celui de Dante et celui de Joyce, la version beckettienne du Purgatoire) et sous la forme de citations explicites. Belacqua, une fois encore, mais jamais peut-être de façon aussi ajustée, est une parfaite figuration de la liberté geulincxienne, de la corporéité presque vide, de l'incarnation minimale. La posture de Belacqua, telle qu'elle est évoquée par Dante, est désignée deux fois, d'abord, dès les premières pages, sous une forme périphrastique pour désigner ceux qui sont assis « dans l'attitude qui arracha à Dante un de ses rares pâles sourires⁶³ » et une autre fois, tout à la fin, par la reprise presque explicite de la description du personnage de Belacqua dans *La Divine Comédie* : « Elle est assise contre le mur les jambes relevées. Elle a la tête entre les genoux et les bras autour des jambes. La main gauche tient le tibia droit et la droite l'avant-bras gauche⁶⁴. »

Le thème récurrent de la cécité, lié à celui de l'existence perceptive énoncée par Berkeley, est aussi connecté à la description du « petit peuple » des Belacqua vivant dans le cylindre. L'inexistence posée comme fin nécessaire de cet univers geulincxien passe par l'usure, l'atténuation, puis la disparition de la perception, en application du précepte inversé de Berkeley déjà cité, « *non esse est non percipi* ». Les peaux desséchées des corps, gênant la pratique même de l'amour⁶⁵, rendent peu à peu tout désir impossible ; « le prosternement de ces desséchés obligés de se frôler sans cesse et qu'habite l'horreur du contact » conduit à la non-perception d'autrui et au retrait dans la solitude. Les yeux eux-mêmes, soumis à ce climat, deviennent aveugles si bien que, tout mode de perception extérieure (tactile ou visuel) ayant été épuisé et chaque « chercheur » ayant été « vaincu », l'utopie⁶⁶ de l'inexistence collective, telle qu'elle a été proposée dans *Film*, peut être posée comme « fin » (dans tous les sens) du texte. Cette cécité, toujours perçue comme un élément négatif, synonyme de malheur ou de fatalité, a été, elle aussi, un principe récurrent d'incompréhension ou de contresens critiques.

De même que le mouvement des corps, des échelles ou des yeux s'opposait à tout repos, à la « douceur des vaincus » dit Beckett, à toute délivrance permanente, de même, en conformité avec le précepte idéaliste selon lequel le monde n'existe que si je le perçois et cesse d'exister dès lors qu'il n'est plus perçu, le cylindre, désormais inaperçu par les corps, devenus tous immobiles et aveugles, c'est-à-dire non percevants, disparaît lui aussi. La lumière, mais aussi les variations de la température, qui imposaient aux corps des souffrances permanentes, s'évanouissent en même temps que s'allonge le dernier vaincu,

avide de retrouver, comme dans les yeux brûlés de la « première vaincue », ces « calmes déserts⁶⁷ » que sont les yeux vides, libérés de la perception. « Lui-même à son tour au bout d'un certain temps impossible à chiffrer trouve enfin sa place et sa pose sur quoi le noir se fait en même temps la température se fixe dans le voisinage de zéro⁶⁸. »

Les textes philosophiques deviennent ainsi pour Beckett ce que l'on pourrait appeler des « opérateurs » littéraires. Il ne les utilise ni philosophiquement – pour exprimer, sur le mode littéraire, une vision spéculative du monde – ni littérairement : il ne faut voir dans ses textes ni métaphore ni allégorie, pas de sens excédant la surface textuelle, pas de message à décrypter sous l'apparence manifeste. Les textes s'écrivent « sans au-delà sans en deçà », comme le dit Beckett dans *Cap au pire* ; ils ne racontent que le processus de leur engendrement, soit l'épuisement des possibles et des conséquences logiques et formels d'une proposition donnée arbitrairement comme moteur et principe d'écriture. Cela ne veut pas dire qu'ils n'expriment pas une vision et un rapport particuliers au monde (notamment la conviction d'une coupure bénéfique et nécessaire entre l'ordre corporel et l'ordre intellectuel) à travers les références à la philosophie ; mais il ne faut y chercher aucune révélation sur l'« homme », le « monde », l'« Etre », « Dieu » ou l'« existence ».

Le succès de *En attendant Godot* et son assimilation au théâtre de l'absurde a sans doute beaucoup contribué au malentendu en accréditant l'idée d'un sens caché et d'une vérité ultime, idée qui caractérise, aujourd'hui encore, l'image la plus répandue (et d'ailleurs parfaitement sinistre) de Beckett. Les philosophes qui se sont emparés de son œuvre pour y trouver une théologie sans Dieu ou un existentialisme, et qui ont en commun de « croire » à un message ultime qu'il leur suffirait de décoder avec des instruments conceptuels, ne peuvent qu'échouer dans leur entreprise : comme ils annexent la littérature à des fins philosophiques en ignorant et la spécificité de la chose littéraire et l'extraordinaire nouveauté du projet littéraire de Beckett, ils n'ont aucune chance de percevoir la réalité et la cohérence de l'œuvre.

1. Samuel Beckett, lettre à T. McGreevy, 7 juin 1937, citée par Deirdre Bair, *op. cit.*, p. 239.

2. Id., lettre à Arland Usher, 15 juin 1937, in *ibid.*

3. Id., lettre à T. McGreevy, 6 octobre 1937, in *ibid.*, p. 244.

4. Id., lettre à Mary Manning Howe, 17 juin 1937, in *ibid.*, p. 233.

5. Poèmes qui seront publiés plus tard, en 1935, à compte d'auteur, par Georges Reavey, Europa Press, sous le titre : *Echo's Bones and Other Precipitates* (« Os d'écho et autres précipités »).

6. Beckett s'en souviendra encore dans *Molloy*, qui est aussi un voyage circulaire à bicyclette autour d'une île dont on ne s'échappe pas.

7. Cité in Lawrence Harvey, *op. cit.*, p. 118. Je traduis.

8. *Ibid.*, p. 273.

9. *Ibid.*, p. 78.

10. Samuel Beckett, *La Dernière Bande*, Paris, Ed. de Minuit, 1959, p. 28.

- [11.](#) Id., *En attendant Godot*, Paris, Ed. de Minuit, 1952.
- [12.](#) Arnold Geulincx (1624-1669), philosophe flamand, disciple de Descartes et de Malebranche, introducteur de Descartes en Hollande.
- [13.](#) Arnold Geulincx, *Ethique*, livre III, cité par Alain de Lattre, *L'Occasionalisme d'Arnold Geulincx*, Paris, Ed. de Minuit, 1967, p. 534.
- [14.](#) Samuel Beckett, *Molloy*, Paris, Ed. de Minuit, 1951, p. 67.
- [15.](#) Arnold Geulincx, *Ethique*, livre III, p. 167, cité par Alain de Lattre, *op. cit.*, p. 568.
- [16.](#) Alain de Lattre, *ibid.*, p. 569.
- [17.](#) Samuel Beckett, *Murphy*, *op. cit.*, p. 62. Je souligne.
- [18.](#) Id., *Bande et Sarabande*, *op. cit.*, p. 66.
- [19.](#) Id., *Dream of Fair to Middling Women*, p. 49, cité par Lawrence Harvey. Je traduis.
- [20.](#) Id., *Bande et Sarabande*, *op. cit.*, p. 63.
- [21.](#) Cf. Lawrence Harvey, *op. cit.*, p. 319, et Deirdre Bair, *op. cit.*, p. 155.
- [22.](#) Samuel Beckett, *Murphy*, *op. cit.*, p. 82.
- [23.](#) *Ibid.*, p. 8.
- [24.](#) *Ibid.*, p. 181.
- [25.](#) *Ibid.*, p. 129-130. Je souligne.
- [26.](#) Gilles Deleuze, « L'épuisé », in Samuel Beckett, *Quad et Autres Pièces pour la télévision*, traduit de l'anglais par Edith Fournier, Paris, Ed. de Minuit, 1992, p. 95.
- [27.](#) Samuel Beckett, *Murphy*, *op. cit.*, p. 82.
- [28.](#) *Ibid.*, p. 83.
- [29.](#) *Ibid.*, p. 81.
- [30.](#) Samuel Beckett, lettre à George Reavey, 6 août 1937, citée par Eoin O'Brien, *The Beckett Country*, Dublin, The Black Cat Press, 1986, p. 308.
- [31.](#) Id., *Eleuthéria*, Paris, Ed. de Minuit, 1995, p. 167.
- [32.](#) Id., *Molloy*, *op. cit.*, p. 88.
- [33.](#) Id., « Le calmant », *Nouvelles et Textes pour rien*, Paris, Ed. de Minuit, 1958, p. 45.
- [34.](#) Les vagabonds (*tinkers*), nombreux dans l'Irlande du début du siècle, avaient acquis leurs lettres de noblesse littéraire grâce, entre autres, à l'œuvre théâtrale de J.M. Synge (1871-1909) et étaient devenus, en quelque sorte, des personnages « classiques » de la littérature nationale. Les clochards de Beckett appartiennent aussi, à leur manière, à cette tradition littéraire irlandaise.
- [35.](#) Samuel Beckett, « La fin », *Nouvelles et Textes pour rien*, *op. cit.*, p. 112.
- [36.](#) *Ibid.*, p. 91.
- [37.](#) *Ibid.*, p. 96.
- [38.](#) *Ibid.*, p. 108.
- [39.](#) *Ibid.*, p. 112.
- [40.](#) *Ibid.*, p. 101.
- [41.](#) *Ibid.*, p. 103.
- [42.](#) *Ibid.*, p. 98-100.
- [43.](#) Dans la même logique, Yeats, après avoir lu de près, en 1925, l'œuvre de Berkeley et celle des Anglo-Irlandais du XVIII^e siècle, se déclara ennemi de la « philosophie matérialiste de Newton, Locke et Hobbes ». Cité par René Fréchet, *W.B. Yeats*, Paris, Aubier, 1975, p. 35.
- [44.](#) Samuel Beckett, *Murphy*, *op. cit.*, p. 176.
- [45.](#) Gilles Deleuze, « Le plus grand film irlandais. En hommage à Samuel Beckett », *Revue d'esthétique*, *op. cit.*. Repris in *Critique et Clinique*, Paris, Ed. de Minuit, 1993, p. 36.
- [46.](#) *Ibid.*, p. 37.
- [47.](#) *Ibid.*, p. 36.
- [48.](#) Lawrence Harvey, *op. cit.*, p. 247.
- [49.](#) Samuel Beckett, *Film* (scénario), Londres, Faber, 1967 ; réalisé par Alan Schneider, avec Buster Keaton, en 1964, Prix de la jeune critique au festival de Venise, en 1965.
- [50.](#) Id., *Film*, in *Comédie et Actes divers*, Paris, Ed. de Minuit, 1972, p. 113. J'ajoute les crochets pour plus de clarté.
- [51.](#) Id., *Le Dépeupleur*, Paris, Ed. de Minuit, 1970.
- [52.](#) Cf. Tzvetan Todorov, « L'espoir chez Beckett », *Revue d'esthétique*, *op. cit.*, p. 27-36. Peter Murphy, « The Nature of Allegory in "The Lost Ones", or the Quincunx Realistically Considered », *Journal of Beckett Studies*, n° 7, printemps 1982, p. 71-88.
- [53.](#) Antoinette Weber-Caffisch, *Chacun son Dépeupleur. Sur Samuel Beckett*, Paris, Ed. de Minuit, 1994, p. 65 et 36.
- [54.](#) Alain Badiou, *Beckett, l'incroyable désir*, Paris, Hachette, 1995, p. 49.
- [55.](#) Antoinette Weber-Caffisch, *op. cit.*
- [56.](#) Samuel Beckett, *Murphy*, *op. cit.*, p. 83.
- [57.](#) Id., *Le Dépeupleur*, *op. cit.*, p. 12-13.
- [58.](#) *Ibid.*, p. 27.
- [59.](#) Ce qui induirait un autre sens du titre : le « dépeupleur » serait ce lieu où la disparition de tout désir et de toute activité sexuelle provoquerait une extinction de l'espèce humaine, une « dépopulation ».
- [60.](#) *Pensées*, XXV, 7, éd. Havet.
- [61.](#) Antoinette Weber-Caffisch, *op. cit.*, p. 18.
- [62.](#) Alain Badiou, *op. cit.*, p. 49-50.
- [63.](#) *Ibid.*, p. 13.
- [64.](#) *Ibid.*, p. 50.
- [65.](#) *Ibid.*, p. 47.
- [66.](#) Il faudrait aussi, pour être complet sur ce texte, faire référence aux *Voyages de Gulliver* de Swift et à cette utopie inversée, pour comprendre notamment les précisions géométriques et mathématiques données par Beckett.
- [67.](#) Samuel Beckett, *Le Dépeupleur*, *op. cit.*, p. 54.
- [68.](#) *Ibid.*, p. 55.

L'invention de la littérature abstraite

Ce lieu impossible, ce lieu d'attente qu'est l'Irlande-Purgatoire, où il ne peut rester, mais qu'il ne peut abandonner, où il mime le mouvement infernal et sans fin, où il ne peut ni commencer ni finir, Beckett va enfin le quitter en 1937. Ses relations avec sa mère se délitent peu à peu et il a brusquement le courage d'annoncer son départ définitif pour Paris.

Après avoir exploré tous les possibles de l'univers littéraire irlandais, et avoir pris sa place dans les débats internes, lutté contre les poètes yeatsiens et la pudibonderie nationale, tenté de s'imposer à Londres comme écrivain irlandais et soutenu Joyce dans sa lutte subversive contre les préjugés nationalistes mais essayé aussi, et peut-être par-dessus tout, d'échapper à l'emprise littéraire et esthétique de Joyce, Beckett revient à Paris au bout de sept ans et décide cette fois de s'y installer. Le faux asile londonien s'est révélé stérile et vain, et l'exil intérieur en Irlande, même associé à la stoïque liberté prêchée par Geulincx, ne lui a pas permis de trouver une véritable issue littéraire. Ce n'est pas par simple mimétisme du disciple vis-à-vis du maître qu'il fait le choix de Paris (contre Londres et Dublin), mais parce que sa posture littéraire, politique, esthétique, son « humeur » générale à l'égard du monde et de la littérature est la même, parce que la voie tracée par son aîné lui semble la plus acceptable. Il choisit l'exil parisien comme qui vient rendre les armes après avoir tout tenté, mais résolu à trouver seul sa propre voie.

Dès son arrivée à Paris, il reprend contact avec Joyce qui l'enrôle très vite sous sa bannière : relire les épreuves des première et troisième parties de *l'Œuvre en cours* – tâche en récompense de laquelle Joyce lui donnera 250 francs, un vieux pardessus et cinq cravates dont il veut se débarrasser¹ – et reprendre l'idée réalisée dix ans plus tôt avec *Our Exagmination...* : publier des essais critiques pour faire parler du livre à venir ; Joyce commande donc un nouveau texte à Beckett, qu'il espère faire publier dans *La Nouvelle Revue française*. Beckett accepte d'abord, puis renonce, se promettant même de ne plus rien écrire sur commande pour lui².

Lawrence Harvey note que les poèmes que Beckett écrit à Paris entre 1937 et 1939, et qui sont ses premiers textes en français, publiés après la guerre par Sartre dans *Les Temps modernes*³, sont aussi les premiers qui marquent une pause. « Il ne ressent plus le besoin de chercher, de fuir, de se cacher. L'agitation et le mouvement, les interminables marches qui sont récurrentes dans *Echo's Bones* ont, pour la plupart, disparu de ses poèmes. A la place nous trouvons la stase⁴. » Pour la première fois, Beckett, qui a dit à Harvey que, pour lui, « venir à Paris était comme revenir à la maison⁵ », semble avoir trouvé enfin un lieu où s'arrêter, où mettre fin à la malédiction de l'angoisse et du mouvement incessant. On retrouvera quelques années plus tard dans *Watt*, son deuxième roman écrit en 1942 à Roussillon – où il s'était réfugié pour fuir la Gestapo –, cette affirmation presque joyeuse et incrédule, d'avoir trouvé un lieu où demeurer, travailler, en bref « durer » enfin.

Il va de soi que je ne veux pas réduire les textes de jeunesse à des transcriptions pures et simples de la vie réelle de Beckett et que je ne cherche pas, après avoir montré leur extrême subtilité à la fois dans la construction et dans l'enchevêtrement référentiel, à rabattre à tout prix les nouvelles et les romans sur de simples discours illustrés sur lui-même, ou de banals morceaux choisis pour une autobiographie. Il s'agit plutôt de déchiffrer ces textes comme autant de tentatives pour définir et revendiquer la place qu'il entend occuper dans l'espace littéraire irlandais et pour faire savoir dans quel camp esthétique il faut désormais le compter. En montrant le poids de l'histoire et la vision propre du monde qui découle de la situation spécifique qu'il occupe dans l'univers littéraire et dont émane son point de vue sur cet univers, je cherche au contraire à montrer comment tout son travail a été de s'arracher à cette histoire particulière, d'effacer, pour les transformer, toutes les traces historiques de son parcours individuel. Ces traces, que le travail littéraire de la maturité fera disparaître, se laissent encore déchiffrer, cependant, dans les écrits de jeunesse et il faut les

extraire et les porter au jour pour avoir quelque chance de comprendre la forme et l'intention de toute son entreprise littéraire.

Jusqu'à la fin de la guerre, rien ne vient pourtant résoudre le dilemme littéraire de Beckett, aucune issue esthétique ne s'offre véritablement à lui. Mis à part *Watt*, étrange entreprise romanesque, inaboutie à bien des égards et insatisfaisante pour lui, aucune voie de sortie ne semble s'annoncer à lui : « Ce n'est pas un livre satisfaisant, écrit-il en 1947 à Reavey qui cherche en vain à placer *Watt* chez un éditeur anglais, il a été écrit de bric et de broc, d'abord à la va-vite, puis le soir après la promenade aux champs, sous l'Occupation⁶. » En 1946, il a tout juste quarante ans. Aucun de ses refus de jeunesse – refus d'entrer dans la carrière offerte par son père, d'enseigner au Trinity College, de trouver un travail en Irlande, de se marier sur les injonctions de sa mère, d'avoir une vie sociale conforme à la norme, de rester à Dublin, d'écrire livres et articles faciles – n'a été récompensé, c'est-à-dire converti du côté de la littérature en quelque succès que ce soit. *Murphy* est publié en 1938 après avoir été refusé par quarante-deux éditeurs en deux ans. Sur les 1 500 exemplaires imprimés du roman, 782 invendus ont été soldés en 1942. Dans *La Dernière Bande*, Beckett fera dire à Krapp – faisant allusion à l'insuccès du livre : « Dix-sept exemplaires de vendus, dont onze au prix de gros à des bibliothèques municipales d'au-delà des mers. En passe d'être quelqu'un⁷. » *Watt* ne trouve aucun éditeur (il sera publié presque dix ans plus tard, en 1953, à Paris et en anglais par Olympia Press). Aucune reconnaissance ne vient justifier ses choix littéraires, esthétiques, politiques et même familiaux ou professionnels. Rien qui puisse démontrer véritablement que, comme artiste, il ait droit à un statut d'exception et à un mode de vie à part.

A Paris, avant guerre, il s'est intégré pourtant au groupe qui entoure Joyce, et a rencontré à Montparnasse écrivains, peintres et intellectuels. Il vit désormais avec la pianiste Suzanne Dumesnil qu'il épousera par la suite et participe à la Résistance pendant la guerre. Il rompt peu à peu ses derniers liens avec l'Irlande : James Joyce meurt en janvier 1941 ; sa mère, dont il ne voudra rien garder, décède en 1950.

« Méditations plastiques »

Or, c'est une solution soudaine qui va s'offrir à lui, juste après la guerre. Deirdre Bair, sa biographe, raconte la scène comme une vision presque mystique qu'aurait eue Beckett lors d'un séjour en Irlande en 1946⁸. Elle prend au pied de la lettre le récit comme biographie et cite un extrait de *La Dernière Bande* (1958) : « Spirituellement, une année on ne peut plus noire et pauvre jusqu'à cette mémorable nuit de mars, au bout de la jetée, dans la rafale, je n'oublierai jamais, où tout m'est devenu clair. La vision, enfin. [...] Ce que soudain j'ai vu alors, c'était que la croyance qui avait guidé toute ma vie [...] clair pour moi enfin que l'obscurité que je m'étais toujours acharné à refouler est en réalité mon meilleur – indestructible association, jusqu'au dernier soupir, de la tempête et de la nuit avec la lumière de l'entendement et le feu⁹. »

Cette « révélation » beckettienne n'a évidemment rien à voir avec le « pilier » de Claudel – mais on aime à la raconter pour conforter l'idée d'un écrivain proche de préoccupations métaphysiques, sinon mystiques, et qui ne se serait mis à produire une œuvre qu'après avoir reçu une sorte de grâce ou d'inspiration divine. Il ne s'agit pas d'une brutale et passive illumination. La « vision » de Beckett est à la fois l'aboutissement d'un très long processus et l'ébauche d'une solution pratique (on pourrait presque dire technique) à une impasse esthétique. Ce moment unique dont il a voulu garder la trace (jusqu'à l'inscrire dans l'un de ses textes), cet allusif et fugitif « tournant », comme il l'a écrit dans une autre version du texte¹⁰, marque sans doute pour lui la sortie concrète de l'aporie littéraire dans laquelle il est enfermé depuis de longues années. La solution trouvée est même si satisfaisante qu'elle lui permet de se mettre tout de suite au travail. De cette fameuse nuit de 1946 date donc la première grande période créatrice de Beckett qu'il appelle le « siège dans la chambre ». Cette année-là, il écrit *Mercier et Camier*, *Premier Amour* (inédits jusqu'en 1970), « L'expulsé », « Suite » (qui deviendra « La fin »). En 1947 il commence *Molloy* ; en 1948 il finit *Molloy*, écrit *Malone meurt* et esquisse *En attendant Godot*, qu'il remanie et termine en 1949, avant de commencer *L'Innommable*.

Pour expliquer ce brutal retournement, cette toute nouvelle facilité créatrice qui lui a permis d'écrire très rapidement cette première partie de son œuvre, il faut donc tenter de comprendre le contenu même de sa « vision ». Les seuls témoignages dont nous disposons sur l'état de ses réflexions esthétiques et théoriques de l'époque, et qui peuvent être considérés comme une sorte de « journal » de sa création, sont ses textes de critique d'art, commentaires sur l'œuvre de ses amis peintres.

Beckett s'intéresse depuis longtemps à la peinture ; c'est McGreevy, qui deviendra directeur de la National Gallery à Dublin après la guerre, qui l'avait initié à l'histoire de l'art. Sa grande admiration de jeunesse va à Jack B. Yeats, le frère du poète, à qui il achètera quelques toiles dont l'une, *Matin*, sera exposée dans tous les lieux où il vivra. A Londres en 1935, il court galeries et musées et s'intéresse surtout à la peinture hollandaise. Il connaît aussi fort bien l'avant-garde artistique. Son voyage de six mois en Allemagne en 1936, qu'il a décrit à Harvey comme un périple « de musée en musée », lui a fait connaître la production allemande des années 20 et 30 : il admire Kirchner, Nolde, Heckel et a accès aux meilleures collections privées d'Allemagne, ce qui lui permet de voir des œuvres de Picasso, Klee, Kandinski, Mondrian, mais aussi Cézanne, Léger, Chagall, Munch... A Paris, il a rencontré Marcel Duchamp (avec qui il joue aux échecs) et Giacometti chez Mary Reynolds, mais aussi Peggy Guggenheim qui vient d'ouvrir sa propre galerie à Londres, et surtout Geer et Bram Van Velde. Il avait fait la connaissance des deux frères peintres en 1937 peu après son installation définitive à Paris et, dès ses premières rencontres avec Peggy Guggenheim, il avait vanté les qualités exceptionnelles de Geer Van Velde qui méritait, selon lui, une exposition personnelle dans sa galerie. L'exposition aura effectivement lieu en 1938 à Londres. Elle ne remporte pas le succès que Beckett espérait : la critique accusera Van Velde d'imiter Picasso. L'importance de sa rencontre avec Bram Van Velde fut si grande pour Beckett qu'en 1952 encore, alors qu'il commençait à être connu, il écrivait : « Que Bram ne s'imagine surtout pas que je m'éloigne de lui, c'est tout le contraire. Plus je m'enferme et plus je me sens à ses côtés et combien, malgré les différences, nos aventures se rejoignent dans l'insensé et le navrant. Et s'il devait y avoir pour moi une [illisible] issue je me flatte que ce serait bien la sienne et nulle autre. Qu'on le croie ou qu'on ne le croie pas, ça ne change rien à l'affaire... Bram est mon grand familier dans le travail et dans l'impossibilité de travailler, et ce pour toujours ainsi^u. » Cette insistance (amicale) sur la coïncidence de leurs « aventures » montre le caractère central et analogique de ses réflexions picturales. La peinture – en tant qu'elle est « moderne », c'est-à-dire qu'elle rompt, notamment par l'abstraction, avec les évidences de la représentation – devient pour lui, dans les années d'après guerre, l'occasion d'une mise en parallèle des problèmes plastiques et des questions littéraires. Très vite il intègre à sa réflexion d'écrivain les questions formelles posées par les peintres d'avant-garde. « Il y a des Braque qui ressemblent à des méditations plastiques sur les moyens mis en œuvre », écrit-il alors ; il y aura de même – et c'est essentiel pour

comprendre la suite de l'œuvre – des Beckett qui méditeront sur les moyens littéraires mis en œuvre pour continuer à écrire en répudiant, autant qu'il est possible, la représentation.

Alors qu'il est à Saint-Lô, juste après avoir terminé *Watt*, en 1945, *Les Cahiers d'art* lui demandent un essai critique sur la peinture de Bram et Geer Van Velde à l'occasion de leurs expositions respectives aux galeries Mai et Maeght. *La Peinture des Van Velde ou Le Monde et le Pantalon*¹², que Beckett rédige quelques mois avant sa « vision », est une première mise au point critique, un travail de commentaire et d'explicitation des deux œuvres, mais aussi une série de pointes contre la critique et le sens commun artistiques. Contre les « arts représentatifs » qui se sont acharnés à « vouloir arrêter le temps en le représentant », les œuvres des frères Van Velde « se rejoignent au cœur du dilemme, celui même des arts plastiques : Comment représenter le changement ? [...] Qu'est-ce qu'il leur reste, alors, de représentable, s'ils renoncent à représenter le changement¹³ ? », « A. Van Velde peint l'étendue. G. Van Velde peint la succession¹⁴. » Essai ironique, résolu et délibérément obscur, « bavardage désagréable et confus¹⁵ », dit Beckett, qui met l'accent sur l'art moderne défini comme interrogation sur l'objet de la représentation, *Le Monde et Le Pantalon* est aussi un autoportrait en amateur d'art. Evoquant l'impuissance des critiques (qu'il connaît depuis son voyage en Allemagne), Grohmann sur Kandinsky, Sauerlandt sur Ballmer, mais aussi McGreevy sur Yeats, il leur oppose le modèle de « l'amateur (éclairé) », « l'inoffensif loufoque qui court, comme d'autres au cinéma, dans les galeries, au musée et jusque dans les églises avec l'espoir – tenez-vous bien – de jouir. [...] C'est lui qui justifie l'existence de la peinture en tant que chose publique »¹⁶.

En 1948 – l'année de la rédaction de *Molloy* et de *Malone meurt* – dans la revue de la galerie Maeght, *Derrière le miroir*, paraît un autre article sur les frères Van Velde sous le titre « Les peintres de l'empêchement¹⁷ ». La brièveté le contraignant peut-être à plus de rigueur et de clarté, il écrit un très beau texte, toujours surprenant par son ton d'une inébranlable certitude esthétique : Beckett prend parti, polémique et s'engage. « L'histoire de la peinture est l'histoire de ses rapports avec son objet [...]. L'objet de la représentation résiste toujours à la représentation [...]. Le premier assaut donné à l'objet saisi, indépendamment de ses qualités, dans son indifférence, son inertie, sa latence, voilà une définition de la peinture moderne qui n'est sans doute pas plus ridicule que les autres. » Après avoir exclu de cette définition, « sans jugement de valeur », les surréalistes,

Mondrian et Malevitch, il y inclut Matisse, Bonnard, Villon, Braque, Rouault, Kandinsky : « poursuite moins de la chose que de sa choseté, moins de l'objet que de la condition d'être [...] que reste-t-il de représentable si l'essence de l'objet est de se dérober à la représentation ? Il reste à représenter les conditions de cette dérobade »¹⁸.

Malgré ses réticences envers un exercice pour lequel il ne se sent pas compétent (« Voilà ce à quoi il faut s'attendre quand on se laisse couillonner à écrire sur la peinture. A moins d'être un critique d'art »), on voit se dessiner dans ce texte, dans les termes mêmes de Beckett, à la fois l'aporie créative et la sortie de l'aporie, cette solution paradoxale qu'il va explorer toute sa vie et dans laquelle il voit ici la grandeur et la vitalité de l'« école de Paris » : les frères Van Velde peignent non pas l'objet mais, selon la formule devenue célèbre, l'empêchement même de peindre l'objet sur deux modes différents. « Il y a toujours eu ces deux sortes d'artistes, ces deux sortes d'empêchement, l'empêchement-objet et l'empêchement-œil. Mais ces empêchements, on en tenait compte. Il y avait accommodation. Ils ne faisaient pas partie de la représentation, ou à peine. Ici [chez Bram Van Velde] ils en font partie. On dirait la plus grande partie. Est peint ce qui empêche de peindre¹⁹. » Le renversement esthétique et logique qui va s'opérer dans les écrits de Beckett à partir de là trouve sa première forme ou sa première formulation : pour sortir du « je ne peux pas peindre », il faut peindre ce qui empêche de peindre. Sa réflexion sur l'écriture est latente dans ce texte : on voit qu'il opère une sorte de translation théorique en prêtant à un peintre une réflexion qui ne lui est pas spécifique.

Tous les écrivains qui ont travaillé avant Beckett en référence directe à l'avant-garde picturale – Apollinaire, Cendrars, Gertrude Stein ou Ramon Gomez de la Serna... – comptent parmi les plus grands novateurs littéraires de ce siècle : ils ont travaillé, grâce au modèle de la peinture, à la mise en cause la plus profonde des présupposés narratifs, figuratifs ou poétiques. Et il faut attribuer ces bouleversements et ces révolutions littéraires à l'avance considérable des peintres et des plasticiens en matière formelle, c'est-à-dire à leur autonomie et à leur liberté. Dans une lettre de 1937, Beckett cite les « logographes » de Gertrude Stein comme l'entreprise la plus proche de ce qu'il avait alors en tête, même s'il les considérait comme un échec parce que les moyens l'auraient, pour lui, emporté sur la fin²⁰. La nécessité de faire entrer la littérature dans la modernité à partir du modèle plus avancé de la peinture sera sans doute pour lui une préoccupation permanente. La recherche de solutions « modernes » au monologue théâtral, comme l'utilisation inédite des bandes

magnétiques dans *La Dernière Bande*, peuvent être comprises en ce sens. Ses pièces radiophoniques qui répondent à des exigences nouvelles pour un écrivain, son intérêt pour la musique contemporaine donnant une autre dimension à ses textes, son acceptation des contraintes propres de la télévision sont autant d'exemples de sa volonté de transformer la littérature et de la faire accéder à une modernité formelle qui lui manquait et lui manque encore. Mais il se heurte au retard de la réflexion des écrivains (et surtout des romanciers) qui, hors la poésie, n'ont encore jamais remis en cause radicalement le principe de la représentation, à l'absence totale de techniques et de formes accumulées, au manque d'une « syntaxe » et d'un langage littéraires abstraits déjà constitués qui lui permettraient de trouver rapidement une voie spécifique. Il faut sans doute attribuer à sa haine de la « poésie poétique » et à son aversion pour le romantisme druidique son désintérêt, au moins apparent, pour les recherches parallèles de la poésie formaliste.

Ses textes de critique picturale lui permettent, en tout cas, de poursuivre, par d'autres voies, le débat littéraire et de préciser ses positions esthétiques. Le réalisme est le premier adversaire (qu'il soit pictural ou littéraire ne change rien à sa nature) : « Le "réaliste", suant devant sa cascade et pestant contre les nuages, n'a pas cessé de nous enchanter. Mais qu'il ne vienne plus nous emmerder avec ses histoires d'objectivité et de choses vues. De toutes les choses que personne n'a jamais vues, ses cascades sont assurément les plus énormes²¹. » Mais son refus clair de la naïveté réaliste ne l'entraîne pas du côté du surréalisme : à plusieurs reprises et dans diverses occasions²², il refuse les principes esthétiques des surréalistes²³, c'est-à-dire de l'art comme pur produit de l'imaginaire²⁴. La description des possibles picturaux selon Beckett est une façon de dessiner l'espace des choix esthétiques qui s'offrent à lui à la fin des années 40 : « A partir de ce moment il reste trois chemins que la peinture peut prendre. Le chemin du retour à la vieille naïveté, à travers l'hiver de son abandon, le chemin des repentis. Puis le chemin qui n'en est plus un, mais une dernière tentative de vivre sur le pays conquis. Et enfin le chemin *en avant* d'une peinture qui se soucie aussi peu d'une *convention périmée* que des hiératismes et préciosités des enquêtes superflues²⁵... »

Son installation définitive à Paris marque, à cet égard, sa volonté de participer directement à la « fabrique » parisienne de la modernité. Paris avait permis à Joyce d'exister et d'être reconnu littérairement grâce à la traduction et la consécration de Valéry Larbaud, mais c'est aussi le lieu de rencontre de tout l'art moderne. Dans *Le Monde et le Pantalon*, Beckett, défendant l'« école de

Paris », en fait le lieu même de la consécration artistique, c'est-à-dire de l'existence des artistes : « La peinture d'Abraham et Gerardus Van Velde est peu connue à Paris, écrit-il, c'est-à-dire peu connue²⁶. » Paris est la capitale internationale des artistes qui refusent de se soumettre à la vision nationale. Vivre dans la capitale française et défendre l'art qui s'y produit est en soi, pour Beckett, non pas un choix en faveur de la France, ce qui reconduirait l'évidence nationale, mais une revendication d'autonomie internationale (ou antinationale).

En montrant Bram Van Velde comme l'inventeur d'une rupture sans précédent dans l'histoire de la peinture, Beckett s'affirme aussi comme membre d'une famille ou d'une généalogie artistique. La recherche esthétique des peintres dont il se sent proche lui fournit un appui et un repère. Ce n'est pas une simple référence ennoblissante ni un terme de comparaison : il s'agit plutôt de transposer la révolution de l'abstraction ou, plus largement, la mise en cause des présupposés de la figuration à la littérature. Et on mesure mieux la radicalité esthétique de Beckett et son désir d'emprunter, en littérature, la voie de la modernité formelle quand on sait qu'en 1945 sa défense de Van Velde est totalement anticonformiste. Au moment de leur rencontre en 1937, Van Velde poursuit une œuvre très différente de ce que pratique alors l'avant-garde parisienne (d'où l'illusion, comme dans le cas de Beckett, d'une œuvre sans autre origine qu'elle même), il est quasi inconnu et ses expositions ne rencontrent aucun succès. Ce caractère « à part », « neuf », est aujourd'hui, pour la critique, la preuve que « sa peinture [était] très avancée, vis-à-vis de tout ce qui se faisait en France à la même époque²⁷ ». Beckett découvre et tente de promouvoir l'œuvre d'un peintre très en avance sur son temps et dont l'abstraction et le formalisme mêmes vont l'aider à réfléchir sur des possibles formels aussi radicaux et aussi nouveaux en littérature.

Il faudrait étudier de ce point de vue la rencontre entre Beckett et Van Velde (né à Leyde en 1895) comme une « reconnaissance » mutuelle. Ils occupent à Paris des positions comparables à plus d'un titre : en 1948, ils sont pauvres, inconnus, immigrés de petits pays européens (Van Velde parle mal français et préfère s'exprimer en allemand – au moins dans les années 50 –, tout comme Beckett continue à parler français avec un fort accent irlandais) et sont venus à Paris à la recherche de la modernité artistique qu'ils contribueront à produire ; ils poursuivront tous deux une œuvre radicale et hermétique, dans la plus grande solitude.

Comment parler n'ayant rien à dire

Beckett poursuivra son raisonnement un an plus tard, en 1949, dans la revue *Transition* (« *The only English-language review entirely devoted to contemporary French writing* »). A ce moment-là, il a déjà écrit *Molloy*, *Malone meurt*, *En attendant Godot*, et *L'Innommable* est en cours de rédaction. Ses « Trois dialogues²⁸ » avec Georges Duthuit²⁹ paraîtront dans le numéro de décembre 1949 et Beckett y exprime un point de vue délibérément iconoclaste sur la peinture contemporaine. Il dit préférer « l'expression qu'il n'y a rien à exprimer, rien avec quoi exprimer, rien à partir de quoi exprimer, aucun pouvoir d'exprimer, aucun désir d'exprimer et en même temps la nécessité d'exprimer³⁰ ». Avec Bram Van Velde serait né, selon Beckett, un art d'un ordre nouveau. Il est le premier à avoir accepté la situation de celui qui, « sans recours, incapable d'agir, agit, en l'occurrence peint, puisqu'il est obligé de peindre... » – Pourquoi, demande Duthuit, est-il impuissant à peindre ? « Parce qu'il n'y a rien à peindre, et rien avec quoi peindre », répond Beckett ; « Van Velde est le premier à renoncer à cet automatisme esthétisé, le premier à admettre qu'être artiste c'est échouer, comme personne n'a osé échouer, que l'échec est son domaine... » Il s'agirait pour lui de « faire de cette soumission, de cette adhésion, de cette fidélité à l'échec, une nouvelle occasion, un nouveau terme de la relation et de l'acte que, incapable d'agir, obligé d'agir, il produit, un acte expressif, ne fût-ce que de lui-même, de son impossibilité, de son obligation »³¹.

Ce discours virtuose et antinomique sur Van Velde lui permet de thématiser et d'exposer en réalité les termes de la question esthétique telle quelle se pose à lui et d'explicitier la façon dont il entend résoudre l'aporie à laquelle il est confronté : comme il ne peut trouver d'issue que dans l'« obscurité » – comme il le dit dans *La Dernière Bande* – et à condition d'« admettre » qu'il doit demeurer dans cette impasse pour opérer un retournement logique, il ne trouve d'échappatoire que dans l'énonciation de ce qui l'empêche d'écrire. Exprimer qu'il n'y a rien à exprimer et qu'on ne peut rien exprimer. La « vision » que Beckett évoque donc dans *La Dernière Bande* est celle d'une solution logique (et technique) à une aporie intellectuelle, mais une logique formelle en quelque sorte « négative », au sens où l'on parle, par exemple, de théologie négative : « clair pour moi enfin, écrit-t-il, que l'obscurité que je m'étais toujours acharné à refouler est en réalité mon meilleur – indestructible association, jusqu'au dernier soupir, de la tempête et de la nuit avec la lumière de l'entendement et le feu³² ».

Longtemps pris dans la géniale impasse joycienne, Beckett a été soumis à la contrainte la plus extrême et ainsi mis en demeure de penser la contrainte elle-même. Son entreprise littéraire peut commencer à partir de l'inversion des présupposés ordinaires de l'écriture littéraire : en mettant l'« empêchement » de peindre au centre du projet artistique, il déplace l'interrogation esthétique ordinaire.

Beckett va donc tenter, à partir de là, de tenir sa position intenable et de s'y tenir, le plus longtemps possible. Son interprétation audacieuse de Van Velde est ainsi une sorte de cri de victoire, l'affirmation d'une esquisse de solution qui commence à se dessiner pour lui. Cette doctrine de l'échec créateur est certes encore balbutiante, confuse même en 1949, mais c'est la première véritable réponse pratique qui s'offre à lui pour sortir de la terrible impasse dans laquelle il était enfermé. Bram Van Velde serait un peintre peignant l'« impeignable », exactement comme Beckett écrivain est en train d'écrire *L'Innommable*³³. « Cette fois, écrit-il dans *L'Innommable*, je sais où je vais. Ce n'est plus la nuit de jadis, de naguère. C'est un jeu maintenant, je vais jouer. Je n'ai pas su jouer jusqu'à présent. » Ce qui fait écho à une lettre qu'il écrit à McGreevy le 13 mars 1948 : « Enfin je vois un peu clair dans ce que je fais ; je crains de n'avoir devant moi qu'une dizaine d'années de courage et d'énergie pour effectuer ce travail. Bizarre, après tant d'années passées à s'exprimer en aveugle, ce sentiment de se comprendre à la perfection³⁴. »

Les quelques indications qu'il a données à Harvey sont, de ce point de vue, essentielles. Dans les conversations qu'ils ont eues en 1961-1962, Beckett est revenu, presque dans les mêmes termes, à sa problématique antinomique : « Ce qui complique tout, c'est le besoin de faire. Comme un enfant dans la boue mais sans boue. Et pas d'enfant. Seulement le besoin³⁵. » Il a même tenté de trouver plusieurs formulations de sa situation structurellement contradictoire : « J'écris parce que je le dois. Mais que faites-vous quand “je ne peux pas” rencontre “je dois” ?... La peinture et la musique sont bien mieux loties³⁶. » En énonçant ce qu'il éprouve comme aporie (être à la fois sans pouvoir et sans objet, « sans boue »), Beckett donne aussi la clé de son écriture : il est devenu, comme Van Velde, un artiste de l'échec, un écrivain qui a l'« audace d'échouer » ou de n'écrire que cet échec-là, celui qui produit « un acte expressif, ne fût-ce que de son impossibilité ». La « révélation » de l'hiver 1946 qui prend forme et se modèle pendant toutes ces années n'est autre que celle-ci : transformer la question de l'échec en forme même de l'écriture.

La problématique pratique de cette écriture de l'empêchement n'a rien à voir – faut-il le préciser ? – avec les conceptions littéraires de Blanchot proclamant « la disparition de la littérature³⁷ » ou « la disparition parlante de l'auteur³⁸ ». Ecrire l'« incrévable » ne consiste pas à postuler que la littérature est « à l'épreuve de l'impossibilité³⁹ » : Beckett lutte au contraire contre le pathos existentiel et rejettera, tout autant que le vocabulaire de l'« être », celui de l'« imaginaire » ou de l'« expérience totale »⁴⁰ de la littérature. C'est la volonté de faire entrer la littérature dans la modernité formelle qui va permettre à Beckett d'abandonner progressivement les présupposés de la représentation et de prendre pour objet l'empêchement même à représenter le réel ou, mieux, de trouver de nouveaux outils littéraires pour mettre à mort l'objet, disparu ou non, et sa représentation. Certes, les formules paradoxales et volontiers abscones du jeune Beckett peuvent expliquer en partie qu'il ait pu être annexé par la critique heideggerienne qui privilégie par-dessus tout la rhétorique du paradoxe rhétorique en prétendant répudier la rhétorique. Mais en refusant de « réduire [la littérature] à une question de langage⁴¹ », en excluant qu'elle puisse être définie comme « un ensemble de formes, ni même [comme] un mode d'activité saisissable⁴² », Blanchot s'interdit de comprendre le projet même de Beckett. D'ailleurs, totalement incompris dans cette réflexion à dessein paradoxale et souvent même délibérément ironique, celui-ci a été accusé par certains membres du groupe de *Transition* d'avoir voulu désespérer et paralyser Van Velde en lui faisant croire que la peinture est un acte impossible. Bien plus, ses propos critiques ont été analysés plus tard dans les catégories imposées par la critique officielle, et ont contribué à imposer une lecture longtemps unique de Van Velde lui-même et de Beckett dont, selon la classique illusion rétrospective, on a lu les textes des années 40 en cherchant à y retrouver les présupposés et l'esthétique de ceux des années 60⁴³.

Or son propos n'est pas réductible à un nihilisme critique, c'est au contraire le moteur et le principe de sa création à venir. Beckett n'a cessé de répéter, dans presque tous les entretiens qu'il a pu donner, combien la préoccupation formelle était centrale pour lui. Dès le début des années 60, dans ses entretiens avec Lawrence Harvey, il dénie toute parenté avec l'« informe » surréaliste et affirme au contraire chercher une forme : « il y a une forme, mais elle ne bouge pas, ne se tient pas debout, n'a pas de mains... Quelqu'un la trouvera un jour, peut-être pas moi, mais quelqu'un le fera⁴⁴ ». Le témoignage de Ludovic Janvier va dans le même sens : « On ne sera pas surpris d'entendre, de la bouche même de l'écrivain, qu'il serait avant tout préoccupé, et jusqu'à la folie, de beauté

formelle. Paradoxe, pour qui assiste à ce qu'il croit être le débat philosophique d'*En attendant Godot*⁴⁵... » Tom Driver encore fait dire à Beckett, lors de leur rencontre à Paris : « il y aura une forme nouvelle [...]. C'est pourquoi la forme elle-même devient une préoccupation ; parce qu'elle existe en tant que problème indépendant de la matière qu'elle accommode. Trouver une forme qui accommode le désordre, telle est aujourd'hui la tâche de l'artiste⁴⁶ ».

Une syntaxe de la faiblesse

Beckett a précisé à Harvey que sa recherche formelle participait de façon pleine et entière à l'« aventure de l'art moderne » ; « un jour, dit-il, quelqu'un trouvera une forme adéquate, une "syntaxe de la faiblesse"⁴⁷ ». Il va travailler désormais, et ce dans la plus totale solitude stylistique et littéraire, sans recours ni précédent, à la mise au point d'une « syntaxe » littéraire abstraite, d'un équivalent du vocabulaire pictural non figuratif. La recherche artistique la plus réflexive, telle celle de Duchamp, lui livre des équivalents radicaux et encore inédits en littérature. Il reste loin des recherches parallèles de la poésie sonore, par exemple, puisqu'il cherche à « abstracter » le langage, c'est-à-dire à transformer les mots en simple matériau au service d'un art littéraire abstrait sans les réduire à leur pure matérialité sonore, sans dissoudre totalement la spécificité du langage, c'est-à-dire le lien irréductible entre le mot et la chose.

Pour convertir l'échec en réussite du projet littéraire et, ce faisant, répondre à la question insoluble du « Comment faire ? Comment faire ? », posée dès le début de *Molloy*, Beckett va transformer cette question en contenu même de l'écriture : faire du « comment faire ? » le « faire ». Par cette inversion complète de la règle du jeu littéraire ordinaire qui reste dans la droite ligne de l'entreprise littéraire joycienne telle qu'il l'avait défendue en 1929 et qui faisait de la forme la fin de l'écriture (« Son écriture n'est pas *sur* quelque chose, écrivait-il à propos de *Work in Progress*, elle est cette chose elle-même⁴⁸ »), Beckett se donne les moyens de « commencer » (comment c'est ?), enfin.

La preuve en est la première page de *L'Innommable*, exactement contemporaine des « Trois dialogues », qui évoque nommément la question de l'aporie comme élément constitutif de l'écriture ou même comme son moteur : « Comment faire, comment vais-je faire, que dois-je faire, dans la situation où je suis, comment procéder ? Par pure aporie ou bien par affirmations et négations infirmées au fur et à mesure, ou tôt ou tard. Cela d'une façon générale. Il doit y

avoir d'autres biais⁴⁹. » Toutes ces questions sont autant d'interrogations techniques sur la façon d'agencer et de produire le texte. Les procédés, les techniques d'écriture, les « biais » que Beckett énumère au début de son livre pour se donner les moyens d'« aller de l'avant » représentent autant d'instruments rhétoriques (au sens de techniques du discours) ou stylistiques qui, comme la palette de Van Velde, vont lui permettre d'inventer, de mettre en pratique cette littérature à l'envers. *L'Innommable* énonce d'abord, comme certains tableaux de Braque selon Beckett, les « moyens mis en œuvre » au cours du déploiement du livre. L'aporie, la contradiction, le paradoxe⁵⁰ seront donc les premiers outils (à la fois logiques et stylistiques) expérimentés. Le texte applique à la syntaxe le procédé énoncé de la contradiction (« affirmations et négations infirmées au fur et à mesure »), ce qui donne par exemple : « J'ai à parler, n'ayant rien à dire, rien que les paroles des autres. Ne sachant pas parler, ne voulant pas parler, j'ai à parler [...]. Ne pas avoir été dupe, c'est ce que j'aurai eu de meilleur, fait de meilleur, avoir été dupe, en voulant ne pas l'être, en croyant ne pas l'être, en sachant l'être, en n'étant pas dupe de ne pas être dupe [...]. C'est un supplice tarabiscoté, impossible à penser, à cerner, à sentir, à subir, oui, insubissable aussi⁵¹... »

La grande innovation de *L'Innommable* c'est d'avoir fait des « moyens » littéraires (rhétoriques, linguistiques, syntaxiques, métaphoriques) le moteur et, dans une certaine mesure, la fin de l'écriture elle-même. Il n'y a plus de « sujet » – ni au sens de la peinture ni au sens de la philosophie –, plus de contenu, presque plus de signification non plus, il n'y a plus que le dire de l'échec à dire, comme Bram Van Velde peint l'échec à peindre. La traduction anglaise de la fin de *L'Innommable* est encore plus explicite à cet égard que la version française : « No "I", no "have", no "being". No nominative, no accusative, no verb. There's no way to go on. »

Certains exégètes de l'œuvre beckettienne – au premier rang desquels Ludovic Janvier pour qui « c'est bien le langage qui est le sujet de l'entreprise » beckettienne – ont, certes, signalé cet aspect formaliste⁵². Mais la volonté de donner à tout prix un contenu substantiel, existentiel, garantie de « profondeur », a empêché du même coup de comprendre les enjeux complexes de la logique beckettienne, qui s'affirme pour la première fois dans toute sa radicalité dans *L'Innommable* : « Ici tout est clair. Non, tout n'est pas clair. Mais il faut que le discours se fasse. Alors on invente des obscurités. C'est de la rhétorique⁵³. » Or, à partir de *L'Innommable*, Beckett donnera, en préambule de chacun de ses textes,

l'énoncé de ce qu'il faut entendre comme la règle du jeu qui présidera à tout le livre, sa grammaire et sa syntaxe uniques et particulières. Ainsi, dans *Comment c'est*⁵⁴ (1961), il annonce dès le premier paragraphe, qui expose très précisément le contenu de chaque partie, la structure de son récit (« comment c'était je cite avant Pim avec Pim après Pim comment c'est trois parties je le dis comme je l'entends »). Dans *Compagnie* encore (1985), Beckett explicite son principe de construction dès les premières lignes : « Une voix parvient à quelqu'un dans le noir. Imaginer [...]. Voilà donc la proposition [...]. L'emploi de la deuxième personne est le fait de la voix. Celui de la troisième celui de l'autre⁵⁵. » En désenchantant systématiquement la croyance littéraire et en mettant en cause toute adhésion naïve du lecteur par l'explicitation des règles et des techniques de composition et le refus de toute forme de réalisme (jusqu'au moindre « effet de réel »), Beckett marque sa volonté de s'attaquer aux fondements mêmes de la littérature.

Dans cette recherche obstinée des « moyens » abstraits du langage, Beckett tente de trouver pour chacun de ses textes, et de plus en plus au cours de l'évolution de son œuvre, à la manière d'un peintre préservant l'unicité de chacune de ses toiles, la plus grande autonomie, chaque fois recommencée. Le principe de l'indépendance des textes, c'est-à-dire de leur auto-engendrement hors de tout lien externe, est énoncé et justifié par Beckett à partir de la seule logique de la « tête ». Dès l'adoption de la première personne dans les textes de la fin des années 40 (« Ces Murphy, Molloy, Malone, je n'en suis pas dupe. Ils m'ont fait perdre mon temps, rater ma peine, en me permettant de parler d'eux, quand il me fallait parler seulement de moi [...]. C'est maintenant que je vais parler de moi, pour la première fois⁵⁶ »), il n'écrira plus rien que ce qu'il a « dans la tête ». Rien là qui puisse s'apparenter à une autobiographie ni à une confession ; mais simplement l'aveu d'une écriture qui refuse les impératifs du réalisme pour égrener souvenirs, voix du passé, enfance, ombres du père et de la mère, images venues hanter la mémoire. Tous les mécanismes mentaux d'organisation interne, d'épuisement d'une proposition trouvent aussi leur place, et l'image abstraite, l'ombre d'un souvenir sont la matière de ces textes pour lesquels la catégorie de « fiction » n'est plus recevable. Ces « images » plus ou moins figuratives structurent des récits presque abstraits où subsiste, de moins en moins, mais toujours ineffaçable, au moins la tête qui fabrique l'image : « c'est fait j'ai fait l'image⁵⁷ ». Sur le modèle de la liberté conquise par les peintres, Beckett travaille à inventer des images littéraires libérées des normes et des prescriptions figuratives, y compris l'évidence de l'intériorité psychologique.

L'autonomie de chaque texte est une sorte de manifeste réitéré contre les fondements de ce qui était considéré jusque-là comme constitutif du littéraire (ou au moins du récit littéraire), et dont toute son œuvre démontre qu'il ne s'agit que des marques du profond conservatisme de la littérature, incapable de se défaire des présupposés du réalisme le plus archaïque.

A partir de *Comment c'est* (1960), puis avec « Imagination morte imaginez » (1965), « Assez », « Bing » (1966) et « Sans » (1969), Beckett attaque les « conventions périmées » de la littérature sur tous les fronts. Il déleste progressivement ses textes de tous les éléments externes qui pouvaient encore les rattacher à la tradition littéraire. Dès *L'Innommable* – qui est, on le voit, un texte fondateur pour de multiples raisons – il met en cause explicitement les catégories temporelles et spatiales, posées historiquement comme conditions de possibilité de la création littéraire et comme fondements de l'« effet de réel ». Les premiers mots du texte, entendus par la critique, et Blanchot le premier, comme des interrogations philosophiques⁵⁸, sont en réalité des interrogations techniques, une façon de mettre en cause les préalables ordinaires de la littérature ordinaire que sont le lieu, le temps et l'action incarnée par des personnages : « Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ? Sans me le demander. » Un peu plus loin il décide de la suppression de ces conventions : « recommencer, à partir de nulle part [le lieu], de personne [le personnage] et de rien [l'action], pour y aboutir de nouveau, par des voies nouvelles bien sûr, ou par les anciennes, chaque fois méconnaissables ».

Le refus de la métaphore⁵⁹ ou de l'allégorie, clairement annoncé à la fin de *Watt* (« honni soit qui symboles y voit »), sera encore une autre façon, stylistique, de marquer une rupture avec les instruments du réalisme littéraire et d'identifier l'« aventure de l'art moderne » à ce qu'il appelle l'« élimination des formes et des techniques artificielles⁶⁰ ». Cette élimination passera donc par la disparition progressive du personnage, mais aussi par l'abolition presque totale de la ponctuation, du décor, de la temporalité du récit, de la narration elle-même... A l'opposé d'une lecture spiritualiste de l'entreprise de Beckett, l'invention progressive d'une littérature matérialiste forgeant ses propres outils va imposer aussi peu à peu la dissolution des « sujets » de l'écriture sous toutes leurs formes, le prénom d'abord, le pronom ensuite, ultime trace de la présence du narrateur sous la forme de « cette putain de première personne ». Chaque texte est l'occasion d'une nouvelle tentative, d'un nouveau renoncement aux évidences littéraires. Ce n'est que dans les années 60, dans « Bing », mais surtout dans « Sans » que Beckett parviendra à faire disparaître complètement, à

travers l'effacement des pronoms, la convention subjective. Et cela non pas au profit d'une prétendue « disparition » de l'auteur, mais au nom d'un refus de reproduire l'évidence d'une intériorité psychologique.

La présence réitérée de la « tête » comme fabrique d'images est une autre façon de mettre en cause ce qui a été constitué comme l'instrument par excellence de la création artistique : l'imagination ou ce que la tradition littéraire la plus conservatrice nomme aussi l'inspiration. Ce refus manifeste est encore un indice de sa volonté de lutter, avec les armes littéraires, contre l'emprise des philosophies du sujet qui ont imposé, en littérature, l'illusion de la toute-puissance de la subjectivité, de l'intériorité, de la conscience, et contre toutes les représentations prophétiques qui en sont la conséquence : la profondeur, l'imagination et la singularité. Beckett réaffirmera fortement cette position par exemple dans « Imagination morte imaginez » (1965), dont le titre est presque à lui seul un manifeste. « La boîte crânienne a le monopole de cet article⁶¹ », affirme-t-il à propos des images de Van Velde, faisant ainsi le choix provocateur de la version la plus objectiviste (et désenchantée) des fonctionnements cérébraux, contre les éternelles grandiloquences de l'« âme ». On retrouvera tout au long de son œuvre de semblables professions de foi matérialistes. Dès les *Nouvelles et Textes pour rien* (1950), il donne une version plus radicale de ce qu'il nommait encore « esprit » dans *Murphy* en adoptant le mot « tête » : « on serait dans une tête », « c'est une image dans ma tête [...] je cherche à être comme celui que je cherche, dans ma tête, que ma tête cherche, que je somme ma tête d'avoir à chercher [...] les yeux exorbités derrière mes paupières »⁶² – et, jusque dans *Cap au pire* (1983), on retrouvera la « tête inclinée sur mains atrophiées. Siège de tout. Germe de tout » qui sera objectivée encore une fois par sa métamorphose en « crâne » (*skull*) et en « substance molle ». Cette permanence d'une conception de la pensée et de la création tellement contraire à toute la représentation enchantée de l'activité créatrice et artistique qu'elle en est presque autodestructrice est aussi l'acte de courage suprême d'un artiste manifestant non pas la fin de l'art mais sa volonté de mettre fin à l'illusion et à la croyance artistiques ordinaires. Le refus d'une transcendance spirituelle au profit de fonctionnements matériels objectivement descriptibles explique que Beckett puisse voir dans les images produites par Van Velde une « objectivité prodigieuse⁶³ ».

La littérature du « non-mot »

L'obstacle ultime à l'élaboration d'une littérature abstraite auquel Beckett va tenter de s'attaquer, et qui est aussi le fondement même de la littérature traditionnelle, n'est autre que le mot. Il ne s'agit pas pour lui de réévaluer les mots – il ne cherche pas à « redonner un sens plus pur aux mots de la tribu » –, ou de ne les utiliser qu'à « bon escient » comme un bon artisan qui n'emploierait que des matériaux nobles, ni même, comme certains poètes l'ont tenté, de convertir le mot en pure sonorité délivrée du sens. La question est plutôt celle de cette fameuse adéquation, même arbitraire, entre le mot et la chose, l'existence inévitable d'un signifié et d'un référent. Pour aller dans le sens du rien et s'obstiner sur la voie de l'échec comme seule possibilité d'accès à l'abstraction littéraire, il lui faut inventer de nouveaux usages et du mot et de la syntaxe, fabriquer un matériau littéraire inédit en quelque sorte, qui permette d'échapper à la signification, c'est-à-dire à la narration, à la représentation, à la succession, à la description, au décor, au personnage même, sans pour autant se résigner à l'inarticulation⁶⁴.

Faire taire, le plus qu'il est possible, le sens, pour accéder à l'autonomie littéraire, c'est le pari de Beckett, l'un des plus ambitieux et des plus radicaux de l'histoire littéraire. Dans une lettre peu citée, adressée en allemand à Axel Kaun qui lui avait demandé de traduire en anglais des poèmes de Joachim Ringelnatz, Beckett avait exposé, dès la fin des années 30, la réflexion, encore balbutiante mais centrale, qui allait orienter toute son entreprise future⁶⁵ : « Espérons que le temps viendra (et, Dieu merci, dans certains milieux il est déjà venu) où l'on usera de la langue avec le plus d'efficacité là où à présent on en mésuse avec le plus d'efficacité. Comme on ne peut l'éliminer d'un seul coup, nous ne devrions au moins rien négliger qui puisse contribuer à la faire sombrer dans le discrédit. » Le discrédit, c'est-à-dire la fin de la croyance dans le langage, serait ainsi, selon lui, la condition *sine qua non* d'une révolution littéraire. « Je ne peux imaginer de but plus élevé pour un écrivain aujourd'hui. Ou bien la littérature est-elle la seule à rester *en arrière* sur les vieux chemins que la musique et la peinture ont depuis si longtemps désertés ? Y a-t-il quelque chose de sacré, de paralysant, dans cette chose contre nature qu'est le mot, quelque chose qui ne se trouverait pas dans les matériaux des autres arts ? Y a-t-il une raison pour laquelle cette matérialité tellement arbitraire de la surface du mot ne pourrait pas être dissoute, comme par exemple la surface du son, mangée par de grands silences noirs dans la 7^e *Symphonie* de Beethoven⁶⁶... » Le retard de la littérature, mesuré à la liberté et à la modernité de la musique et de la peinture, est directement associé, on le voit, à la nature du matériau spécifiquement

littéraire : le mot. L'entreprise de « dissolution » du mot, à laquelle Beckett dit vouloir s'attacher, passe par une inversion radicale des impératifs littéraires. On voit à l'œuvre l'extraordinaire contradiction qui l'anime et qui le contraint à affirmer sa différence avec l'entreprise joycienne, tout en proclamant sa parenté : « Avec un tel programme, à mon avis, le travail le plus récent de Joyce n'a absolument rien à voir. Chez lui il s'agit plutôt d'une apothéose du mot. A moins peut-être que l'Ascension au Paradis et la Descente aux Enfers soient plus ou moins une seule et même chose. Comme ce serait beau de pouvoir croire que c'est vraiment le cas⁶⁷. » La dissolution du mot que Beckett dit vouloir réaliser ne serait que l'autre versant, le symétrique en quelque sorte, de l'« apothéose du mot » mise en œuvre par Joyce dans *Finnegans Wake* : par cette simple et géniale formule, Beckett condense la nature de l'opposition entre les deux œuvres et résout l'énigme du lien qui les unit. Il a affirmé à plusieurs reprises, lors d'entretiens, mais toujours de façon allusive, que son projet était à la fois inverse de celui de Joyce (comme l'ignorance est l'inverse de l'omniscience) et pourtant lié à lui par sa forme même, symétriquement.

« Sur la voie de cette littérature du non-mot qui est si désirable pour moi, continue-t-il, une sorte d'ironie nominaliste pourrait constituer une phase nécessaire. Mais que le jeu perde un peu de son sérieux sacré, cela ne suffit pas : il faut qu'il cesse. Conduisons-nous donc comme ce mathématicien fou (?) qui se servait d'un nouveau principe de mesure à chaque étape de son calcul. Un assaut contre les mots au nom du beau⁶⁸. » La littérature que Beckett cherche à mettre en œuvre est donc l'inverse de l'esthétisme poétique convaincu de la « beauté » des vocables ; il veut au contraire aller à l'« assaut des mots » pour inverser le rapport naïf que la littérature entretient avec le langage : instrumental (le réalisme) ou esthète (la poésie). On peut lire sa tentative de description d'un pot dans *Watt* comme un écho à l'« ironie nominaliste » qu'il évoquait dans sa lettre de 1937 : « Ça ressemblait à un pot, c'était presque un pot, mais ce n'était pas un pot à en pouvoir dire, Pot, pot et en être réconforté. Il avait beau à la perfection répondre à toutes les fins, et remplir tous les offices d'un pot, ce n'était pas un pot. Et c'est précisément cette infime déviation de la nature du vrai pot qui torturait Watt à ce point⁶⁹. » On retrouvera souvent, dans *Molloy* notamment, cette volonté affichée de rompre l'évidence du sens des mots : « Oui, les mots que j'entendais, et je les entendais très bien, ayant l'oreille assez fine, je les entendais la première fois, et même encore la seconde, et souvent jusqu'à la troisième, comme des sons purs, libres de toute signification⁷⁰. »

L'autonomie absolue de chaque texte, posée chaque fois comme une équation à résoudre, suppose aussi un travail incessant d'accumulation et de reprise des solutions et des avancées antérieures. Beckett procède par ruptures successives, mais aussi par une immense totalisation des procédés, des expériences, des échecs les plus réussis tentés dans chacun de ses textes, y compris les plus anciens, pour parvenir à l'élagage progressif et systématique de sa langue.

Comme il est à la recherche d'une forme, par définition inachevée et hypothétique, qui puisse résoudre la contradiction esthétique et littéraire avec laquelle il a eu à lutter toute sa vie, il opère par esquisses sans cesse recommencées, par mises au point progressives de trouvailles, d'idées, de rapprochements de thèmes et de mots²¹. L'évolution de son travail, les ruptures et les changements de ton et de forme n'ont d'autre principe que ce mouvement permanent que lui impose la recherche de la « forme adéquate ».

On peut sans doute expliquer par là, au moins pour une part, ses grandes réticences à publier (et à commenter) ses textes de jeunesse : les écrits qui précèdent le « siège dans la chambre²² » ne présentent plus guère d'intérêt pour lui, à partir des années 50, puisqu'ils restent en deçà de la résolution (même partielle) de son équation²³. Rien n'est plus pareil, « maintenant que j'ai ce feu en moi », dit Krapp à la fin de *La Dernière Bande*. On connaît les réticences de Beckett pour sa première pièce, *En attendant Godot*, et son agacement devant la reconnaissance dont elle a fait l'objet dans le monde entier. Il a affirmé à plusieurs reprises que *Godot* était une « mauvaise pièce²⁴ », comme si elle s'était pour lui, en quelque sorte, « périmée » et que sa reconnaissance n'était que l'effet d'un malentendu qui occultait sa véritable entreprise littéraire.

L'Innommable est à la fois dans l'exacte continuité de tout ce qu'il a tenté jusque-là, des oxymores de *More Pricks than Kicks* et de la posture geulincxienne de *Murphy*, jusqu'aux ressassements de *Molloy*, et pourtant il innove en radicalisant les tentatives précédentes ; Beckett les réutilise à d'autres fins et en les combinant de façon presque cumulative. Il ne faut donc pas concevoir son travail d'écriture comme l'accomplissement d'un projet abouti et maîtrisé par avance, mais plutôt comme un grand chantier, une recherche toujours inachevée (peut-être sur le modèle du *Work in Progress* joycien), comme cette « impression d'hypothèse » qu'il découvrait dans certaines toiles de Braque²⁵.

C'est ainsi que Beckett passera peu à peu de l'idée de paradoxe et d'aporie à celle de « rien » – Ludovic Janvier explique à propos des *Textes pour rien*

(achevés en 1950) qu'ils « ne sont pas pour rien, ils ont le rien pour sujet²⁶ » –, puis à l'idée de péjoration généralisée qui atteindra son accomplissement très tard, dans les années 80, avec *Cap au pire*, la découverte de ce qu'il appellera en anglais *lessness* le conduisant à l'évidence et aux conséquences logiques de la soustraction. L'adéquation entre cette grammaire inédite et son objet impose de chercher dans le sens de l'obscurité, du rien, du moindre, du rien à dire. La « syntaxe de la faiblesse », c'est l'instrument par lequel, sachant qu'il n'a à dire que le rien, il pourra dire le mieux (donc le moins bien) ce qu'il a à dire, à l'envers du réalisme littéraire qui croit, comme le fait Joyce, dans les mots et dans leur adéquation au réel. « Joyce croyait dans les mots, explique Beckett. Il vous suffisait de les réarranger et ils exprimaient ce que vous vouliez²⁷. » Beckett cherche (et trouve) la forme la plus faible, la plus « nulle » (au sens où on le dit d'une somme), la plus proche de l'expression du rien, la plus paradoxalement adéquate. Il faut le prendre au mot lorsqu'il déclare à Lawrence Harvey que « s'il était un critique qui avait le projet d'écrire sur l'œuvre de Beckett (et il remerciait le ciel de ne pas l'être) il commencerait par deux citations, l'une de Geulincx : “*Ubi nihil vales, ibi nihil velis*”, et l'autre de Démocrite : “Rien n'est plus réel que le rien”²⁸».

C'est pourquoi la lecture formaliste et systématique (comme celle que je propose du *Dépeupleur* ou de *Cap au pire*), en rendant raison du principe de construction de textes apparemment aléatoires et ésotériques, a aussi pour effet de leur enlever leur « inquiétante étrangeté ». La souffrance, le désespoir ou la cruauté, qui sont souvent considérés comme constitutifs de l'écriture beckettienne, disparaissent dès qu'on en comprend l'origine et la logique. Bien plus, comme Beckett cherche à mettre fin à l'illusion identificatoire et aux présupposés psychologiques qui fondent l'adhésion littéraire, ces catégories morales, que le lecteur n'investit dans le texte qu'en raison des habitudes psychologisantes inculquées par le culte ordinaire de la littérature, tendent à disparaître au profit du plaisir esthétique que procure un exercice formel à la fois virtuose et fondé. Ses querelles célèbres avec les comédiens ou les metteurs en scène de ses pièces n'ont d'autre origine que cette volonté radicale d'extirper le pathos de la mécanique théâtrale. La « dépsychologisation » systématique et revendiquée des situations dialoguées qu'il voulait rythmer et musicaliser s'opposait évidemment à toute espèce d'« interprétation » empathique et d'« identification » du comédien au personnage.

Le français ou « le bon effet affaiblissant »

Il faut, bien entendu, rapprocher ce projet formel du choix d'écrire en français et de la systématisation du bilinguisme qui s'opère aussi à la fin des années 40 et au début des années 50.

La volonté explicite de Beckett de tourner le dos à l'esthétique joycienne, tout en continuant encore et toujours à professer son admiration pour Joyce, explique en grande partie pourquoi la critique, s'arrêtant le plus souvent à la prodigalité de l'un et à la réserve de l'autre, s'est interdite de pousser très avant la mise en rapport des deux œuvres. Or l'abandon, au moins intermittent, de la langue anglaise et la transformation de Beckett en écrivain (presque) français sont aussi liés à son rapport difficile et conflictuel, mais constitutif, avec l'Irlande, à sa colère contre les Anglais et contre les Irlandais – colère partagée, bien sûr, avec Joyce –, et au modèle polyglotte de *Finnegans Wake*. Dans *L'Innommable* le narrateur évoque (et peut-être pour la dernière fois de façon aussi explicite) « l'île » : « Ça les endormira, au cas où ils envisageraient de me rafraîchir la mémoire, sur ma façon de me comporter, là-haut, dans l'île, au milieu de mes compatriotes, coreligionnaires, contemporains et copains [...]. M'avoir collé un langage dont ils s'imaginent que je ne pourrai jamais me servir sans m'avouer de leur tribu, la belle astuce. Je vais le leur arranger, leur charabia⁷⁹. » On ne peut, autrement dit, comprendre toutes les implications de son choix du bilinguisme qu'en prenant en compte la totalité des débats propres à l'Irlande, les relations violentes avec l'Angleterre, le choix yeatsien de l'anglais, l'enfermement nationaliste irlandais, la solution polyglotte de Joyce (dont Beckett a lui-même fourni l'argumentation en 1929 dans *Our Exagmination...⁸⁰*) et l'impasse littéraire dans laquelle se trouve Beckett. Comme la critique refuse d'ordinaire l'idée de replacer un travail littéraire au cœur d'une histoire décrétée *a priori* extérieure, au nom de la croyance en une pureté de la littérature, elle s'interdit ainsi de voir que tout l'espace littéraire est toujours présent, par les forces qu'il impose, dans chaque choix opéré par un écrivain.

« Cela devient de plus en plus difficile pour moi, écrit Beckett en 1937 juste avant son départ définitif pour Paris, pour ne pas dire absurde, d'écrire en bon anglais. Et de plus en plus ma propre langue m'apparaît comme un voile qu'il faut déchirer en deux pour parvenir aux choses (ou au néant) qui se cachent derrière. La grammaire et le style. Ils sont devenus, me semble-t-il, aussi incongrus que le costume de bain victorien ou le calme imperturbable d'un vrai

gentleman. Un masque⁸¹. » Par le jeu des comparaisons qui font de la langue l'un des symboles de la bienséance et de la pudibonderie britanniques, on voit que Beckett emprunte la voie de la subversion tracée par Joyce. Leurs deux entreprises passent par la même mise en cause des normes de la langue anglaise et du respect de bienséance nationale et grammaticale. Mais Beckett cherche, à partir des mêmes prémisses, une voie qui lui soit propre. Il a répondu d'innombrables fois à la question du bilinguisme. Harvey rapporte qu'il lui aurait affirmé que, pour lui, Irlandais, le français représentait « *une forme de faiblesse* » par comparaison avec sa langue maternelle et qu'en outre l'anglais, par opposition au « relatif ascétisme du français », à cause de sa très grande richesse, portait en lui la « tentation de la rhétorique et de la virtuosité » : ce sont simplement, dit-il, « des mots qui se contemplent complaisamment, narcissiquement »⁸². A un autre de ses interlocuteurs, il a livré une formule plus éclairante encore. Il a dit en effet à Herbert Blau que le français l'attirait parce qu'il avait « *the right weakening effect* », « le bon effet affaiblissant »⁸³.

La récurrence du thème de la faiblesse incite à penser que l'adoption du français est la première étape de ce parti pris de l'échec et de cet acheminement vers le rien. Dans sa recherche d'une « forme adéquate » et d'une « syntaxe de la faiblesse », le français lui fournit un « affaiblissement » supplémentaire, très exactement un « effet affaiblissant » nécessaire à l'instauration de son esthétique du rien. Il a l'avantage de servir complètement son projet, mieux, de lui permettre d'écrire sans effets, sans rhétorique, « sans style » comme il le dit en 1957 à Nicholas Gessner⁸⁴. Le français, outre qu'il s'imposait évidemment à un écrivain qui cherchait à se faire connaître à Paris, convenait mieux au projet de Beckett, qui avait en tête, comme il l'avait écrit dans *Dream of Fair to Middling Women*, le style de Racine ou Malherbe : « Ils n'ont aucun style, ils écrivent sans style, ils vous donnent la formule, l'éclat, la précieuse marguerite. Peut-être que seul le français peut faire cela. Peut-être que seule la langue française peut vous donner ce que vous désirez⁸⁵. » Ecrire en français, avec la difficulté même que cela suppose, va le conduire sur le chemin de l'ascétisme, l'empêcher de verser dans la surenchère stylistique, le contraindre à s'interdire les assauts d'érudition et de virtuosité rhétorique qui marquaient tous ses premiers textes.

Beckett pratiquera un bilinguisme littéraire presque total puisqu'il traduira ou réécrira presque tous ses textes dans les deux langues (et aussi bien du français en anglais que de l'anglais en français). Cet aller-retour permanent entre deux grandes langues littéraires représente la limite de toutes les solutions adoptées par des écrivains en situation de domination et/ou d'exil, qui doivent

souvent, comme l'ont fait Cioran, Nabokov ou Soyinka, abandonner leur langue maternelle pour avoir quelque chance d'exister littérairement.

Bien plus, le partage ou la division des tâches que Beckett assigne aux deux langues est lui-même significatif. Mis à part ses premières pièces, *En attendant Godot* – qui devait nécessairement être présentée en français pour avoir quelque chance d'être acceptée par un théâtre parisien – et *Fin de partie*, dédiée à Roger Blin (mais créée à Londres, en français, en 1957) et inscrite dans la continuité de leur collaboration théâtrale, toutes les pièces de théâtre de Beckett seront d'abord écrites en anglais⁸⁶ et, ensuite seulement, pour la plupart, traduites en français : *All That Fall* (1956) ; *Krapp's Last Tape* (1958) ; *Embers* ; *Words and Music* (1959) ; *Happy Days* (1961) ; *Play* (1963) ; *Come and Go* ; *Eh ! Joe* (1965) ; *Breath* (1969) ; *That Time* (1974) ; *Ghost Trio* ; *Footfalls* (1975) ; *But the Clouds* ; *Radio I et II* (1976) ; *A Piece of Monologue* (1980) ; *Ohio Impromptu* ; *Rockaby* ; *Quad* (1981) ; *What Where* (1983)⁸⁷.

On peut ainsi faire l'hypothèse que, au moins dans les premières années de son travail littéraire, Beckett emprunte deux voies distinctes qui ne se rejoindront que peu à peu : acheminement radical et difficile vers une esthétique minimaliste exigeant l'emploi du français, forme privilégiée, selon Beckett, d'une abstraction littéraire, d'une part ; et d'autre part, élaboration d'un théâtre, certes subversif mais demeurant dans la voie figurative, respectant les conventions théâtrales majeures (personnages, décor, texte articulé...) même réduites au minimum, nécessitant de ce fait moins de « faiblesse » et capable de supporter la « richesse » de l'anglais. Deirdre Bair rapporte que Beckett aurait expliqué son passage à l'écriture théâtrale en évoquant une « diversion », « une merveilleuse diversion libératrice⁸⁸ ». J'ai « commencé d'écrire *Godot*, a-t-il dit, pour me détendre, pour fuir l'horrible prose que j'écrivais à l'époque⁸⁹ ».

On sait aussi, d'après son propre témoignage, que *L'Innommable* (écrit en 1949), puis les *Textes pour rien* (1950) vont être pour lui une impasse formelle mettant fin à cinq années d'intense création. Après la rédaction de ses textes les plus novateurs, il demeurera presque dix ans dans l'impossibilité d'emprunter à nouveau cette voie, comme si la trilogie (*Molloy*, *Malone meurt* et surtout *L'Innommable*), par son caractère radical, avait atteint pour lui, à ce moment-là, les limites assignables à l'autonomie de l'objet littéraire. Il écrit à McGreevy : « j'ai de plus en plus l'impression que je ne serai peut-être plus jamais capable d'écrire autre chose... Je ne peux ni avancer ni reculer. Peut-être une autre pièce, un jour⁹⁰ ». Jusqu'en 1960, année de la rédaction de *Comment c'est*, il ne pourra rien écrire en ce sens, se cantonnant alors au théâtre ou à la traduction de ses

œuvres antérieures. Le fait que ce « repos⁹¹ », cette sorte de solution médiane (confirmée par son succès mondial quasi immédiat), se fasse dans la langue anglaise, fournit un indice supplémentaire de l'usage formel que Beckett assigne au français. Il s'en sert *a contrario* comme une sorte de matériel linguistique plus ajusté à sa recherche d'une « syntaxe de la faiblesse »⁹².

Mais, au cours de sa très lente mise au point d'un système littéraire autonome, le théâtre et le récit vont peu à peu se rejoindre, trouver des formes et des procédés communs. Si la peinture a pu servir de modèle à toute sa recherche autour de la narration et du récit, la musique a sans doute été, symétriquement, le support de la construction de son projet théâtral. De la même façon qu'il a déconstruit toutes les limites assignées au genre romanesque, Beckett a travaillé à mettre en cause les impératifs et les présupposés de la représentation théâtrale. Au cours de la mise en œuvre de ce théâtre conçu comme une « enquête sur la nature du théâtre⁹³ », il a utilisé la musique comme une sorte de modèle formel ainsi qu'en ont témoigné certains comédiens qui ont travaillé avec lui lors des mises en scène de ses pièces⁹⁴. A Ludovic Janvier, il a expliqué : « Les metteurs en scène ne semblent pas sensibles à *la forme dans le mouvement*. La sorte de forme qu'on trouve dans la musique, par exemple, où les thèmes reviennent⁹⁵. » Roger Blin réfère d'ailleurs très exactement ses différends avec Beckett, au moment de la mise en scène de *Fin de partie* (1957), à cette vision de la forme et du rythme : « J'ai le sentiment que Beckett voyait *Fin de partie* comme un tableau de Mondrian, avec des cloisons très nettes, des séparations géométriques, *de la géométrie musicale*. Et je me suis un peu rebellé contre ça pendant les répétitions, ce qui a provoqué quelques discussions passionnées entre Beckett et moi⁹⁶. »

Edith Fournier a évoqué le travail commun de Beckett et du compositeur Marcel Mihalovici en 1961, au moment de l'écriture de l'opéra *Krapp*, d'après *La Dernière Bande*⁹⁷. Beckett, qui avait une solide formation musicale, a suivi l'élaboration de l'œuvre, proposant même des modifications de la partition, comme si la musique lui permettait de donner à son texte une harmonie acoustique et rythmique. Il abandonnera assez vite l'idée d'une structure musicale venant accompagner l'ordonnancement de ses mots pour travailler à l'élaboration d'un rythme sémantique et syntaxique produit par le texte lui-même et qui serait l'une des voies d'accès à l'autonomie absolue, à l'abstraction littéraire. *Quad*⁹⁸, écrit en anglais pour la télévision en 1980, « pièce pour quatre interprètes, lumière et percussions », est peut-être la plus pure combinatoire théâtrale jamais tentée, trajets en « mouvement ininterrompu » de quatre

silhouettes : « Aucune couleur, tous quatre vêtus de longues tuniques blanches à capuchon, identiques, pas de percussion, bruit des pas seul son, rythme lent », précise Beckett. Cette pure abstraction rythmique applique à la lettre sa définition du théâtre comme « forme dans le mouvement » et représente peut-être, dans l'ordre dramatique, le même aboutissement formel que celui de *Cap au pire*, écrit en anglais⁹⁹, dans l'ordre du « récit ». Tout se passe comme si, pour ce texte de la fin de sa vie, il avait enfin retrouvé dans la langue anglaise, par une syntaxe et une construction sémantique elles aussi renouvelées, une économie formelle et combinatoire aussi efficace que celle qu'il avait autrefois attribuée au français, ou plutôt comme s'il se servait des propriétés qu'il accordait au français pour réinventer un nouvel anglais « affaibli ».

Ordre et beauté

Cette nouvelle syntaxe géométrique et littéraire, il la trouvera aussi du côté des mathématiques et de la logique, organisant peu à peu ses textes comme des sortes d'équations stylistiques. C'est une lettre inédite à Georges Duthuit datant de 1948 qui peut faire comprendre le lien précis que Beckett établit entre l'art et les mathématiques, qui représentent pour lui le plus haut degré de raffinement formel. A rebours de la vision ordinaire, la peinture, plus encore peut-être que la musique – pourtant souvent rapprochée des mathématiques –, lui permet de thématiser la beauté de l'ordre : « Je me rappelle un tableau au Zwinger, un saint Sébastien d'Antonello da Messina, formidable, formidable. C'était dans la première salle, j'en étais bloqué chaque fois. Espace pur à force de mathématique, carrelage, dalles plutôt, noir et blanc, en longs raccourcis à vous tirer des gémissements, [...] tout ça envahi, mangé par l'humain. Devant une telle œuvre, une telle victoire sur la réalité du désordre, sur la petitesse du cœur et de l'esprit, on manque de se pendre¹⁰⁰. » L'art est une victoire de l'ordre sur « la réalité du désordre ». L'ordonnancement mathématique des dalles noires et blanches d'Antonello da Messina, son architecture rigoureusement construite, loin de nuire à l'invention et à la beauté artistiques, comme le veut la représentation romantique du désordre inspiré et du génie échevelé, est au contraire l'aboutissement d'une pureté harmonieuse. L'abstraction et la rigueur des mathématiques ne sont pas, pour Beckett, l'antithèse de l'inspiration artistique, ils en seront le principe organisateur. La logique dès lors appliquée à la chose littéraire lui permettra de définir une nouvelle syntaxe autonome

libérant le langage littéraire des automatismes du langage ordinaire, et de tracer les contours de formes littéraires inconnues avant lui.

Dès la rédaction de *Watt*, la combinatoire d'éléments sémantiques, syllabiques, syntaxiques ou narratifs, l'art de combiner solutions, issues, réponses possibles et « logiques » à une question dérisoire est l'un des principes de l'organisation interne des textes et une des sources de l'ironie beckettienne. Il s'agissait alors de tentatives parodiques pour trouver un contenu à une intrigue vide : « Ensuite la fantaisie le prit d'intervertir, non plus l'ordre des mots dans la phrase, ni celui des lettres dans le mot, ni celui des phrases dans la période, ni simultanément celui des mots dans la phrase¹⁰¹... » Après 1946, il reviendra, quoique moins systématiquement, à la combinatoire appliquée aux textes mais cette fois avec le projet, de plus en plus précis – le modèle du jeu d'échecs aidant (et peut-être aussi à cause du mot « échec » en français) –, d'épuiser formellement une proposition. Le fameux épisode des « pierres à sucer » dans *Molloy* est, de ce point de vue, un modèle de logique narrative appliquée à un objet concret sans signification ni enjeu : « Je les distribuais avec équité entre mes quatre poches et je les suçais à tour de rôle. Cela posait un problème que je résolus d'abord de la façon suivante. J'avais mettons seize pierres, dont quatre dans chacune de mes quatre poches qui étaient les deux poches de mon pantalon et les deux poches de mon manteau. Prenant une pierre dans la poche droite de mon manteau, et la mettant dans ma bouche, je la remplaçais¹⁰²... »

Edith Fournier a magistralement décrit, de ce point de vue, la structure de « Sans¹⁰³ » (traduit en anglais par Beckett sous le titre « Lessness » en 1970) en montrant que le texte est composé de deux parties rigoureusement égales de soixante phrases chacune, dont la seconde répète la première mais dans un ordre syntaxique différent et selon un schéma rigoureux et une organisation distributive stricte¹⁰⁴.

L'un des seuls « aveux » directs que nous possédions sur cette compulsion logique est celui que Beckett donne dans « Assez » (1966) et qui ressemble trop à des souvenirs d'enfance et à une évocation précise de promenades avec son père pour qu'il faille prendre au pied de la lettre la phrase finale (« Assez mes vieux seins sentent sa vieille main ») qui obéit au principe quasi systématique d'« ambiguïisation » du récit : « Tout me vient de lui. Je ne le redirai pas chaque fois à propos de telle et telle connaissance. L'art de combiner ou combinatoire n'est pas ma faute. C'est une tuile du ciel. Pour le reste je dirais non coupable [...]. Nous nous réfugions dans l'arithmétique. Que de calculs mentaux effectués de concert pliés en deux ! Nous élevions ainsi à la troisième puissance

des nombres ternaires entiers. Parfois sous une pluie diluvienne. Tant bien que mal se gravant au fur et à mesure dans sa mémoire les cubes s'accumulaient. En vue de l'opération inverse à un stade ultérieur¹⁰⁵ » ; aveu auquel fait écho, avant le « déluge de logique », comme dit Ludovic Janvier, l'affirmation de *Comment c'est* : « j'ai toujours aimé l'arithmétique elle me l'a bien rendu¹⁰⁶ ».

Cette forme de raisonnement appliqué aux choses les plus incongrues, c'est-à-dire aux objets qui, comme les choses de l'art, ne supportent d'ordinaire que l'évocation sensible, est encore un trait qu'il reconnaît à propos de son texte sur la peinture de Van Velde. En 1957, au moment où la galerie Michel-Warren organise une seconde exposition du peintre hollandais, il est prévu de reprendre le texte des « Trois dialogues » pour le carton d'invitation. Beckett résiste et soutient que cela ne pourrait que desservir son ami. Au lieu d'accepter l'interprétation philosophique qui était faite de ce texte, divulguée au nom de la « profondeur » littéraire, il écrit : « On ne peut donner ce dialogue pour l'exposition de Bram. C'est de l'*algèbre de cirque*¹⁰⁷... »

L'« espace pur à force de mathématique » est aussi le moteur de ce que j'appelle l'« abstractivation », pour dire à la fois le processus de mise en action et en œuvre d'une abstraction formelle (qui n'exclut pas la présence d'images mais qui met en cause les principes réalistes de la représentation) mais aussi une opération méthodique et systématique d'abandon, d'« épuration ». On pense à l'*aphairesis* des platoniciens, mouvement de soustraction par lequel on atteint Dieu au terme d'une série de négations, comme lorsqu'en abolissant la profondeur on passe du volume à la surface, en niant la largeur on passe de la surface à la ligne, en supprimant la longueur on va de la ligne au point. Le travail d'appauvrissement du langage littéraire n'est pas la marque d'un « retrait de l'être » et d'une « inscription dans le néant des mots » comme voudrait le faire croire la critique existentielle ou philosophisante. C'est au contraire un travail vers la forme autonome, autoengendrée par la matrice mathématique et atteignant à une sorte de pureté abstraite. Beckett invente une forme littéraire toujours inachevée qui n'existe qu'en tant qu'elle est, pour reprendre ses termes, « une forme en mouvement ».

C'est sans doute dans *Cap au pire* qu'il atteint à la pleine maîtrise de son entreprise littéraire et réalise sa « victoire sur la réalité du désordre ». Art poétique qui énonce à la fois ce qu'il fait et comment il le fait et qui élabore en pratique la théorie (et la pratique) de l'abstraction littéraire, *Cap au pire* totalise l'ensemble des innovations et des découvertes beckettiennes.

Le mouvement même du texte, ce qu'il « raconte », c'est le processus d'« abstractivation » : l'image littéraire abstraite, contrairement à celle de la peinture, n'existe que dans le mouvement de sa dissolution même, dans le retrait progressif du sens des mots. La péjoration n'est pas une intention ou une posture philosophique ou métaphysique, c'est un moyen, propre au langage, pour atteindre à l'abstraction.

La limite au processus d'« abstractivation » est posée par la fameuse dépendance du mot à l'égard d'un référent – ce qui explique la chance des peintres et des musiciens, si souvent évoquée par Beckett, qui ont pu libérer l'image et le son des conventions de la signification ou de la représentation. Tirant les conséquences de la différence entre son matériau, le mot, et celui des autres arts, il se résout à cette solution stupéfiante qui, pour être radicale et sans précédent, n'en est pas moins « boiteuse » parce qu'elle se tient dans l'indécision constitutive de l'ambiguïté du langage. Beckett prend acte de l'impossibilité de « dissoudre » complètement le lien inévitable du mot à la chose, en décrétant cette sorte de compromis qu'est la règle bancaire du « tant bien que mal » : il « abstraicive » le langage autant qu'il est possible jusqu'à *nohow*, jusqu'à ce qu'il n'y ait « plus moyen ».

L'écrivain abstrait n'organise pas, naïvement, une forme pure et vide. Il ne mène à bien sa révolution formelle qu'en composant avec le lien nécessaire et « inannulable » entre le langage et le monde ; mieux, il invente l'art abstrait en littérature dans la tension et le mouvement vers l'extinction impossible du sens.

1. Samuel Beckett, lettre à T. McGreevy, 22 décembre 1937, citée par Deirdre Bair, *op. cit.*, p. 250.
2. *Ibid.*
3. N° 14, novembre 1946, p.288-293.
4. Lawrence Harvey, *op. cit.*, p. 183-184.
5. *Ibid.*, p. 183.
6. Samuel Beckett, Lettre à George Reavey, 14 mai 1947.
7. Id., *La Dernière Bande*, *op. cit.*, p. 28.
8. Deirdre Bair, « La vision, enfin », *Cahiers de l'Herne*, *op. cit.*, p. 63-72.
9. Samuel Beckett, *La Dernière Bande*, *op. cit.*, p. 22-23.
10. Cf. Humanities Research Center, Austin, université du Texas.
11. Samuel Beckett, lettre [à Marthe Arnaud et Bram Van Velde], Paris, 25 mars [1952], Archives J. Putman, citée in *Bram Van Velde*, Paris, Ed. du centre Pompidou, 1989, p. 175.
12. *Cahiers d'art*, 1945-1946 ; réédité in *Disjecta...*, *op. cit.* ; trad. française, *Le Monde et le Pantalon*, *op. cit.*
13. *Ibid.*, p. 36.
14. *Ibid.*, p. 33.
15. *Ibid.*, p. 9.
16. *Ibid.*, p. 11-12.
17. Samuel Beckett, « Les peintres de l'empêchement », *Derrière le miroir*, galerie Maeght, Paris, juin 1948 ; réédité in *Disjecta...*, *op. cit.*, p. 133-137.
18. *Ibid.*, p. 135-136.
19. *Ibid.*, p. 136.
20. Samuel Beckett, « German Letter of 1937 », *Disjecta...*, *op. cit.*, p. 52-53.
21. Samuel Beckett, *Le Monde et le Pantalon*, *op. cit.*, p. 28.
22. Cf. Lawrence Harvey, *op. cit.*, p. 249.
23. Par le jeu de comparaisons subtiles, il accuse les surréalistes d'être des « obscurantiste(s) charmant(s) » : « Les peintres de l'empêchement », *loc. cit.*, p. 135.
24. Cf. Samuel Beckett, *Le Monde et le Pantalon*, *op. cit.*, p. 29.
25. Id., « Les peintres de l'empêchement », *loc. cit.*, p. 137. Je souligne.
26. Id., *Le Monde et le Pantalon*, *op. cit.*, p. 21.
27. Marcelin Pleyne, « Le musée-galerie, Bram Van Velde », *Art International*, vol.15, n° 2, p. 46-48.
28. « Three Dialogues », *Disjecta...*, *op. cit.*, p. 138-145.
29. Georges Duthuit était le gendre de Matisse. Critique d'art, il était proche de Nicolas de Staël, Alberto Giacometti, Pierre Tal Coat, André Masson... et côtoyait André du Bouchet, Georges Bataille et René Char.
30. *Ibid.*, p. 139. Je traduis.

31. *Ibid.*, p. 145. Je traduis.
32. Samuel Beckett, *La Dernière Bande*, op. cit., p. 23.
33. C'est pourquoi on peut penser que Maurice Blanchot fait un contresens lorsqu'il postule, comme une évidence, que l'Innommable est le narrateur : « un être sans nom, l'Innommable, un être sans être qui ne peut ni vivre ni mourir, ni cesser ni commencer... » (« Où maintenant ? Qui maintenant ? », loc. cit., p. 312). L'Innommable semble être, au contraire, l'objet du discours.
34. Deirdre Bair, op. cit., p. 339.
35. Lawrence Harvey, op. cit., p. 248.
36. *Ibid.*, p. 249. Je traduis.
37. Maurice Blanchot, « La disparition de la littérature », in *Le Livre à venir*, op. cit., p. 285.
38. Id., « Le livre à venir », in *ibid.*, p. 334.
39. Id., « Où maintenant ? Qui maintenant ? », in *ibid.*, p. 316.
40. Id., « La recherche du point zéro », in *ibid.*, p. 306.
41. *Ibid.*
42. Maurice Blanchot, « La disparition de la littérature », loc. cit., p. 292.
43. Mason note d'ailleurs que « l'effet Beckett [c'est-à-dire de Beckett lui-même déformé et incompris par sa critique] avait, dès 1945, lancé la critique sur une voie (inépuisable) excluant l'approche formaliste : Bram Van Velde peignait l'impossibilité de peindre, toute philologie était donc vaine » : Rainer Michael Mason, « La croissance d'un arbre : notes sur l'individuation du style de Bram Van Velde », in *Bram Van Velde*, op. cit., p. 40.
44. Lawrence Harvey, op. cit., p. 249.
45. Ludovic Janvier, op. cit., p. 257.
46. Tom F. Driver, « Beckett by the Madeleine », *Columbia University Forum*, 1961, p. 23.
47. Lawrence Harvey, op. cit., p. 249.
48. Samuel Beckett, « Dante... Bruno. Vico... Joyce », loc. cit., p. 27.
49. Id., *L'Innommable*, op. cit., p. 7-8.
50. La place centrale du paradoxe chez Beckett a déjà été commentée par la critique (voir notamment Raymond Federman, « Le paradoxe du menteur », *Cahiers de l'Herne*, op. cit., p. 148-166), mais sans que le principe formel en ait été dégagé et, du même coup, sans que sa fonction ait été explicitée.
51. Samuel Beckett, *L'Innommable*, op. cit., p. 46.
52. Ludovic Janvier, op. cit., p. 257. Voir aussi Olga Bernal, *Le Monde*, 17 janvier 1968.
53. Samuel Beckett, *L'Innommable*, op. cit., p. 12.
54. Id., *Comment c'est*, Paris, Ed. de Minuit, 1961.
55. Id., *Compagnie*, op. cit., p. 7-9.
56. Id., *L'Innommable*, op. cit., p. 28.
57. Id., *L'Image*, Paris, Ed. de Minuit, 1988, p. 18.
58. Ce que marque le titre même de l'article de Maurice Blanchot consacré à Beckett : « Où maintenant ? Qui maintenant ? », citation qui, par la généralisation qu'elle opère d'emblée, occulte le sens même de l'entreprise beckettienne.
59. Ce refus a parfois été qualifié de « démétaphorisation ». Cf. Declan Kiberd, *Inventing Ireland – The Literature of a Modern Nation*, Londres, Jonathan Cape, 1995, p. 458.
60. Lawrence Harvey, op. cit., p. 249-250.
61. Samuel Beckett, *Le Monde et le Pantalon*, op. cit., p. 28.
62. Id., *Nouvelles et Textes pour rien*, op. cit., p. 125 et 145-146.
63. Id., *Le Monde et le Pantalon*, op. cit., p. 30.
64. Selon Robert Creeley, qui a rapporté l'une de ses conversations avec Beckett, « son rêve était de concevoir un mot qui soit absolument autocréé » : J.C.C. Mays, « Samuel Beckett (1907-1989) », *The Field Day Anthology of Irish Writing*, op. cit., vol. III, p. 237.
65. Il arrive à Paris à la fin du mois d'octobre 1937 (cf. Deirdre Bair, op. cit., p. 245).
66. Samuel Beckett, « German Letter of 1937 », loc. cit., p. 52-53 ; traduit de l'allemand par Isabelle Mitrovitsa, in Bruno Clément, op. cit., p. 238-239.
67. *Ibid.* Je traduis.
68. *Ibid.* Traduction Isabelle Mitrovitsa.
69. Samuel Beckett, *Watt*, Paris, Ed. de Minuit, 1969, p. 81.
70. Id., *Molloy*, op. cit., p. 66.
71. C'est pourquoi Bruno Clément peut parler d'une « autotextualité » chez Beckett, c'est-à-dire de citations et de reprises constantes de l'œuvre dans l'œuvre ; op. cit., p. 382 sq.
72. Voir *supra*, p. 122.
73. Le témoignage de Jérôme Lindon dans l'« Avertissement » à *Eleuthéria* (op. cit., p. 7) est explicite à cet égard : « Samuel Beckett sera toujours très sévère à l'égard de ses travaux anciens et il lui arrivera de juger de prime abord impubliable une œuvre qu'il finira, sur l'insistance de ses amis, par traduire ou livrer à l'imprimeur. »
74. Deirdre Bair, op. cit., p. 348.
75. Samuel Beckett, *Le Monde et le Pantalon*, op. cit., p. 31.
76. Ludovic Janvier, op. cit., p. 241.
77. Lawrence Harvey, op. cit., p. 249.
78. *Ibid.*, p. 267.
79. Samuel Beckett, *L'Innommable*, op. cit., p. 63-66.
80. Voir *supra*, p. 67-72.
81. Samuel Beckett, « German Letter of 1937 », loc. cit., p. 52-53 ; trad. Isabelle Mitrovitsa, in Bruno Clément, op. cit., p. 238.
82. Lawrence Harvey, op. cit., p. 196. Je souligne et je traduis.
83. Cité par Lawrence Graver, *Samuel Beckett Waiting for Godot*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 6.
84. *Ibid.*
85. Samuel Beckett, *Disjecta...*, op. cit., p. 47.
86. Mis à part *Acte sans paroles I* (1956) et *Acte sans paroles II* (1959) (in *Comédie et Actes divers*, op. cit.), descriptions de pantomimes ; diverses esquisses des années 60 jamais menées à bien (in *Pas suivi de Quatre Esquisses*, Paris, Ed. de Minuit, 1978) ; *Cascando* (1962), écrit pour l'ORTF à la demande de Marcel Mihalovici (in *Comédie et Actes divers*, op. cit.) ; et *Catastrophe* (1982), dédié à Vaclav Havel alors emprisonné (*Catastrophe et Autres Dramaticules*, Paris, Ed. de Minuit, 1986).
87. *Tous ceux qui tombent* ; *La Dernière Bande* ; *Cendres* ; *Paroles et Musique* ; *Oh les beaux jours* ; *Comédie* ; *Va-et-vient* ; *Dis Joe !* ; *Souffle* ; *Cette fois* ; *Pas* ; *Solo* ; *Impromptu d'Ohio* ; *Berceuse* ; *Quoi où (Ghost Trio, But the Clouds, Radio I et II, Quad n'ont pas été traduits en français par Beckett)*. Liste établie d'après Edith Fournier, « Liste chronologique des œuvres de Samuel Beckett », *Revue d'esthétique*, op. cit., p. 416-423.
88. Deirdre Bair, op. cit., p. 328 et 347.
89. Cité par Colin Duckworth, « The Making of Godot », *Casebook on Waiting for Godot*, éd. par Ruby Cohn, New York, Grove Press, 1967, p. 89.
90. Samuel Beckett, lettre à T. McGreevy, 14 décembre 1953, citée par Deirdre Bair, op. cit., p. 392.
91. Ludovic Janvier, « Roman/théâtre », *Revue d'esthétique*, op. cit., p. 48.
92. Melvin J. Friedman, notamment, in « The Creative Writer as a Polyglot : Valéry Larbaud and Samuel Beckett » (*Transactions of the Wisconsin Academy of Sciences, Art and Letters*, XLIX, 1960, p. 236-239), remarque aussi l'emploi différencié des deux langues chez Beckett, l'anglais comme langue théâtrale et le français comme langue narrative, mais pour évoquer une simple modification de technique correspondant à un changement de personnalité, d'humeur ou de genre.
93. J.C.C. Mays, « Samuel Beckett (1906-1989) », loc. cit., p. 235. Pour Eric Eigenmann (« Mise en scène de l'effacement », *Critique*, op. cit., p. 688), les textes dramatiques de Beckett « reposent sur ce paradoxe qu'ils transgressent ce qui peut sembler les conditions mêmes du théâtre... ».
94. Voir par exemple le témoignage de Rick Cluchey dans J.C.C. Mays, « Samuel Beckett (1906-1989) », loc. cit., p. 236 : Beckett « devient, тонаlement, un musicien [...] il parvient au point où il peut vous dire instantanément si [...] la musicalisation est incorrecte » ; et celui de Delphine Seyrig (« Haute précision », *Revue d'esthétique*, op. cit., p. 344) : « Pour jouer Beckett [...] il faut savoir parler et agir mécaniquement [...] Il est comme un chef d'orchestre, il bat la mesure. »
95. Ludovic Janvier, op. cit., p. 254. Je souligne.
96. Roger Blin, « Conversations avec Lynda Peskine », *Revue d'esthétique*, op. cit., p. 164. Je souligne.
97. E. Fournier, « Marcel Mihalovici et Samuel Beckett, musiciens du retour », in *ibid.*, p. 243-249.
98. Samuel Beckett, *Quad et Autres Pièces pour la télévision*, op. cit.

- [99.](#) *Worstward Ho*, *op. cit.*
- [100.](#) Cité par Rémi Labrusse, in « Beckett et la peinture. Le témoignage d'une correspondance inédite », *Critique*, *op. cit.*, p. 675.
- [101.](#) Samuel Beckett, *Watt*, *op. cit.*, p. 166-167.
- [102.](#) Id., *Molloy*, *op. cit.*, p. 92.
- [103.](#) In *Têtes-mortes*, Paris, Ed. de Minuit, 1972.
- [104.](#) « "Sans" : cantate et fugue pour un refuge », *Les Lettres modernes*, septembre-octobre 1970, p. 149-160 ; repris dans *Critique*, *op. cit.*
- [105.](#) Samuel Beckett, « Assez », in *Têtes-mortes*, *op. cit.*, p. 36-38.
- [106.](#) Id., *Comment c'est*, *op. cit.*, p. 45.
- [107.](#) Lettre de Samuel Beckett à J. Putman, 5 février 1957, Archives J. Putman, cité in *Bram Van Velde*, *op. cit.*, p. 187.

Ne semblent plus que nuages passant dans le ciel

Parmi les ombres appesanties

La consécration de Beckett n'a pas été seulement un immense malentendu : les dévots de la littérature, en s'appropriant son œuvre, lui ont imposé le silence et l'ont condamné à purger le châtement des incompris au Purgatoire des écrivains mal vus mal lus.

Beckett a été, au sens propre, un iconoclaste : il a lutté contre l'académisme littéraire en produisant une littérature antilittéraire. Et c'est pourtant au nom de la profondeur et du pathos existentiel qu'il a été consacré et reconnu comme l'un des plus grands écrivains du siècle. Le conservatisme littéraire, mais surtout les catégories esthétiques à travers lesquelles le lecteur appréhende d'ordinaire la littérature ordinaire, empêchent, presque par définition, de comprendre cette entreprise, l'une des plus subversives qui aient jamais été tentées. Le formalisme mathématique en littérature est si attentatoire aux credos de la « profondeur » poétique et de la révélation ontologique qu'on n'a su appliquer à l'œuvre de Beckett – comme si elle l'incarnait plus que tout autre – que l'idée la plus rebattue de la poésie qu'il avait passé sa vie à refuser.

Pourtant, Beckett a opéré en littérature une révolution aussi radicale que celle de Duchamp en art. Son projet d'une littérature véritablement autonome, libérée des impératifs de la représentation, obéissant au seul principe de la combinatoire d'éléments ayant rompu presque tout lien avec le réel (ou les conventions censées représenter le réel), et la mise au point d'une syntaxe littéraire inédite sont à la mesure des grandes ruptures esthétiques du siècle.

Mais son invention de l'abstraction littéraire ne lui a jamais été vraiment reconnue. C'est sans doute pourquoi il est resté sans descendance : sa mise à mort du réalisme littéraire a été, au sens propre, inaperçue. Comme écrivain, il n'a pas véritablement accédé à l'existence puisqu'il n'a pas été perçu : « *non esse est non percipi* », aurait-il dit.

Cette mise en cause des fondements de la littérature ne pouvait être accomplie que par un écrivain qui a été mis toute sa vie dans des situations littéraires impossibles : nul, plus que Beckett, sans doute, n'a occupé autant de positions réputées intenables, nul n'a été tenu à autant d'impossibles esthétiques. Opérer un bouleversement digne de Joyce sans le suivre sur la voie de l'« apothéose du mot » l'a contraint à penser la contrainte même et à créer une autre lignée de la modernité littéraire, la « littérature du non-mot ».

Mais jusqu'au bout, jusqu'à ses pièces ultimes, il laissera place au plus intime et au plus pathétique, aux images nues qui demeurent, comme des motifs, évanescents et fragiles et d'autant plus poignantes qu'elles sont toujours sur le point de disparaître : les traces de son enfance, les souvenirs de son père, les marches sans fin par les « chemins vicinaux¹ », et l'apparition d'une femme « avec ce regard perdu que, vivant, je suppliais tant de se poser sur moi² ».

Et, au terme de ce parcours, rien n'est plus émouvant que de découvrir, dans les pièces pour la télévision des années 70, un texte intitulé...*que nuages...* (...*but the clouds...*), écrit en référence à un long poème de Yeats, « La tour », méditation sur la figure du poète, sa mémoire et les images ineffaçables de ses morts :

*Ainsi forgerai-je mon âme maintenant,
La contraignant à l'étude
Sur les bancs d'un docte savoir,
Jusqu'à ce que le délabrement du corps,
Le sang qui se dégrade lentement,
Le délire retors
Ou, la morne décrépitude,
Ou, survenant pis encore, le malheur –
La mort des êtres chers, et comment périssent,
Vives à en couper le souffle, toutes lueurs
Présentes dans leurs regards jadis –
Ne semblent plus que nuages passant dans le ciel
Lorsque l'horizon pâlit ;
Ou le cri d'un oiseau qui sommeille,
Parmi les ombres appesanties³ .*

Comme si, parvenu presque au terme de l'une des œuvres les plus improbables du siècle, Beckett, accédant enfin à une vision pacifiée de l'Irlande, s'était mis à relire le poète irlandais contre lequel il avait le plus lutté, pour y retrouver quelque chose d'une poésie commune, comme un souvenir...

Mars 1996

^{1.} Samuel Beckett, ...*que nuages...*, in *Quad*, *op. cit.*, p. 47.

^{2.} *Ibid.*, p. 45.

^{3.} *Ibid.*, p. 38. Traduit par Edith Fournier.